

Tilburg University

Een plantaardig ademen

Strik, Gerrie

Publication date:
2019

Document Version
Publisher's PDF, also known as Version of record

[Link to publication in Tilburg University Research Portal](#)

Citation for published version (APA):

Strik, G. (2019). *Een plantaardig ademen: Nieuw materialisme in het vroege oeuvre van Hella S. Haasse*. [Tilburg University]. [s.n.].

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Een plantaardig ademen

NIEUW MATERIALISME IN HET VROEGE OEUVRE VAN HELLA S. HAASSE

Een plantaardig ademen

NIEUW MATERIALISME IN HET VROEGE OEUVERE VAN HELLA S. HAASSE

PROEFSCHRIFT

ter verkrijging van de graad van doctor
aan Tilburg University
op gezag van prof. dr. G.M. Duijsters,
als tijdelijk waarnemer van de functie rector magnificus
en uit dien hoofde vervangend voorzitter van het college voor promoties,
in het openbaar te verdedigen ten overstaan van een
door het college voor promoties aangewezen commissie
in de Portrettenzaal van de Universiteit

op woensdag 26 juni 2019 om 13.30 uur

door

Gerdina Anna Cicilia Strik
geboren te Eindhoven

Promotor: Prof. dr. O.M. Heynders

Copromotor: Dr. P.A. Bax

Overige leden van de promotiecommissie:

Prof. dr. J. Slatman

Prof. dr. R.B.J.M. Welten

Prof. dr. Y. van Dijk

Dr. A. van Rooden

Dr. S. Van den Bossche

ISBN 978-94-6375-434-7

Omslagontwerp: © Ulrike Främbis

Lay-out: Karin Berkhout, Departement Cultuurwetenschappen, Tilburg University

Druk: Ridderprint BV, Ridderkerk

Copyright: © G.A.C. Strik, 2019

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen, of op enig andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de auteur.

Dankwoord

We zeggen dat de promovenda een proefschrift schrijft, maar in werkelijkheid komt het proefschrift in de promovenda naar de oppervlakte. Voor een buitenpromovenda geldt dit eens te meer. Een idee maakt zich meester van je en hoe dat wordt omgezet in wetenschappelijk onderzoek moet in de jaren na die eerste impuls blijken. Het idee ontstaat bovendien niet in een vacuüm; het ontstaat in een bepaalde wetenschappelijke omgeving en in een bepaald cultureel klimaat. Het idee van mijn proefschrift was, dacht ik, duidelijk; het zou gaan over de vraag hoe identiteit wordt geconstrueerd. Maar eerst zou ik het Intensive PostGraduate Programme volgen aan de Netherlands Research School of Genderstudies (NOG) te Utrecht. Wat was er nieuw sinds ik de academie verliet? Dat bleek een verstrekkend besluit: denken over identiteit, sekse, gender en discours was op verbluffende wijze in een stroomversnelling geraakt en volledig getransformeerd! De seminars van Rosie Braiddotti zetten al mijn ideeën over subjectiviteit en identiteit op scherp en introduceerden een volkomen nieuw en fascinerend discours: het nieuw materialisme. Het kostte tijd me in te lezen, tijd om oude denkgewoontes te doorbreken, en hoofdbrekens om het nieuwe discours om te zetten in een literatuurstudie.

In de loop van de jaren ben ik door verschillende hoogleraren geholpen een eigen denken, dat bestand was tegen de eerste inslag, op de grond te krijgen: Harry Kunneman daagde me uit om het gedachtengoed in een breder humanistisch kader te plaatsen. Rosemarie Buikema verwees me steeds weer terug naar Haasse als ik me in abstracties dreigde te verliezen. Maarten van Buuren leerde me om precies te formuleren en een filosofisch discours om te bouwen tot een literair wetenschappelijk instrument waarmee op navolgbare wijze stappen kunnen worden gezet in de tekstanalyse. Odile Heynders dank ik voor haar onvoorwaardelijk enthousiasme over Hella S. Haasse, haar niet aflatend geloof in mijn project, en de vele versies die zij iedere zomer opnieuw zeer consciëntieus bleek te hebben gelezen en van helpend commentaar had voorzien. Het verwerken daarvan kleurde de stemming van vier zomers. De uren op het werk gericht zijn kostbaar geweest; onder de hernieuwde aandacht groeide de inzichten in het corpus tot nieuwe vergezichten op het oeuvre van Hella S. Haasse. Sander Bax dank ik voor zijn altijd geruststellende vriendelijkheid, zijn aardsheid, en de kritische kanttekeningen die hij plaatste als ideeën niet goed

waren onderbouwd, of ook wel weg konden. Iris van der Tuin dank ik voor haar ruimhartige ondersteuning in de beginfase van het proces, en haar bemiddeling bij een eerste publicatie in het *Tijdschrift voor Genderstudies* (2010).

Yolande Ex dank ik voor de gelatenheid waarmee zij het steeds weer afzeggen van mooie wandelingen, gesprekken over het leven, concertbezoek en dinertjes accepteerde; Claudia Brand, die het hele schrijfproces ondersteunde met appjes, kaartjes, telefoontjes en in geval van nood ook met bloemen. Froukje Wirtz voor haar strenge blik op de eindtekst, haar zinvolle opmerkingen en niet aflatend doorvragen naar wat ik nu eigenlijk wilde zeggen. Rosa Koenen dank ik voor haar dierbare hulp bij het volledig maken van de referentielijst, in de zomer van 2018, terwijl verder iedereen al lang was uitgevlogen naar verre bestemmingen. Uiteraard Nina, van Bresser-Chapelle die het manuscript met grote betrokkenheid van redactioneel commentaar voorzag. Niet in de laatste plaats dank ik de studenten van de Vrije Hogeschool, die in welk stadium ook, de inspiratie vormden voor het onderzoek. Ulrike Främbis dank ik, die de titel wist te vertalen in precies het juiste ontwerp voor de boekomslag. Karin Berkhout van Tilburg University ben ik dank verschuldigd voor het checken van alle referenties, de finale correctie en het verzorgen van de opmaak van het boek. Een zeer speciaal woord van dank is gereserveerd voor mijn dochters en paranimfen: Sophia en Brecht Gijsbertsen, die al die jaren de ideale, intentionele lezers waren.

Dan rest mij, last but not least, het team van de Vrije Hogeschool te danken; Sebastiaan Verstegen, Etrona van der Heyden, Flore Lutters, Imre Ploeg, Godelieve Swinkels, Lasse van Strien, Margriet Schuring en Wim van der Tas, die de ups downs van het schrijfproces van nabij hebben meebeleefd en met wie ik op een gedenkwaardige augustmiddag bij de kathedraal van Chartres het idee deelde. Ik dank de nestors van de Vrije Hogeschool: Michiel ter Horst en Cees Zwart. En ik dank de toezichhouders: Harry Starren, Eric van de Luijngaarden en Naomi van der Horst die steeds het volste vertrouwen hadden in het project. Tot slot ben ik grote dank verschuldigd aan de Iona Stichting die door een genereuze schenking deze promotie heeft mogelijk gemaakt.

Zeist, 5 mei 2019

Een plantaardig ademen

NIEUW MATERIALISME IN HET VROEGE OEUVERE VAN HELLA S. HAASSE

De lezer ... voelt iets binnen zijn bereik komen waarvan het de aanwezigheid aan de grenzen van en zelfs binnen de “gewone” werkelijkheid wel altijd beseft heeft, maar dat hij uit zelfbehoud pleegt te verdringen ... Men komt niet in het verboden gebied zonder eerst een verandering, een metamorfose, door te maken, want die andere werkelijkheid is on-menselijk ... “Een nergens bestaande stilte, een plantaardig ademen, dat ... angst inboezemt en onweerstaanbaar aantrekt.”

— Hella S. Haasse, *Lezen achter de letters* (2000: 236)

“What Bachelard reads is images, not ideas.”

— Mary McAllester Jones, *Bachelard, Subversive Humanist: Texts and Readings* (1991: 11)

Inhoudsopgave

DEEL 1. THEORETISCH KADER

- Introductie 3
- 1. Hella S. Haasse: Positionering 15
 - 1.1 Biografie 15
 - 1.2 De representatie van Haasse: Eerste karakterisering 17
 - 1.3 Haasse en het surrationalisme 22
 - 1.4 Persoonlijke mythe 25
 - 1.5 De metafoor opent de deur naar inzicht 27
 - 1.6 Materialiteit en engagement 31
 - 1.7 Haasse en de feministische literatuurwetenschap 34
 - 1.8 Kritische reflectie 44
- 2. Nieuw materialisme 49
 - 2.1 Wordingen 52
 - 2.2 Tekst en materie 55
- 3. Gaston Bachelard 57
 - 3.1 De ontdekking van de metafoor 60
 - 3.2 Formele verbeelding en materiële verbeelding 62
 - 3.3 Corporealiteit van de materiële verbeelding 63
 - 3.4 Metamorfose en involutie 66
 - 3.5 De materieel-semiotische chora 69
 - 3.6 Debat rondom Bachelard 74
 - 3.7 Verbeelding en psyche 81
 - 3.8 Metafoor en metonymie 83
 - 3.8.1 De natuurkunde van de mijmering 88
- 4. Operationalisering van de materieel-semiotische verbeelding 93

DEEL 2. DE VERBORGEN BRON

- 5. De verborgen bron 99
 - 5.1 Samenvatting van *De verborgen bron* 100
 - 5.2 Narratieve structuur 102
 - 5.3 Aarde 105
 - 5.3.1 Huis 107
 - 5.4 Aarde en water 110
 - 5.4.1 De kalme golfslag van het leven 110
 - 5.4.2 Door waterlagen heen 112
 - 5.4.3 Onzichtbaar worden 114
 - 5.5 Water 118
 - 5.5.1 Genealogie: Verbonden vrouwen 119
 - 5.5.2 Het masker 120
 - 5.5.3 Indirecte vertekeningen van de werkelijkheid 121
 - 5.5.4 Stilstand 126
 - 5.6 Verblekende landschappen 128
 - 5.6.1 De tragiek van het kind 130
 - 5.6.2 Elin of de overheersing van de vreugde 133
 - 5.6.3 Het landschap als moederlijke voorstelling 135
 - 5.7 De vrouw van Lot: Een terugblik 137
 - 5.7.1 Geraakt door het detail 139
 - 5.7.2 Het onzegbare als creatieve factor 148
 - 5.8 Wederopstanding in de natuur 151
 - 5.9 Narcissus en Echo 153

DEEL 3. DE INGEWIJDEN

- 6. Introductie 165
 - 6.1 *De ingewijden* samenvatting 166
 - 6.2 Bewustzijn en haar onbewuste Ander 168
 - 6.3 Het vaste en het vloeibare 171
 - 6.4 Van matriarchaat naar patriarchaat 174
- 7. De reizigers 179
 - 7.1 Jessica en het mysterie van het bloed 179
 - 7.1.1 Een landschap van de dood 180
 - 7.1.2 De afdaling van Jessica 184
 - 7.1.3 Het eerste bloedmysterie 188
 - 7.1.4 Verlangen naar de val 190

7.1.5	Onplezierige materie	192
7.1.6	Jessica en het <i>becoming-woman</i>	194
7.2	Gosschalk en de Verslindende Moeder	197
7.2.1	Wensproductie Rina	199
7.2.2	Het innerlijke stromen	200
7.2.3	Tussenbalans: Gosschalk en de objectrelatietheorie	203
7.3	Elin en het troebele	209
7.4	Marten en het masker	213
7.5	Elina en het matriarchaat	217
7.5.1	Het huis aan de rand van het dorp	217
7.5.2	Schildertechniek als magische praktijk	219
7.5.3	Intensieve deelname aan de natuur	221
7.5.4	Lucide dromen	222
7.5.5	Het matriarchaat: Verwoesting en transformatie	224
7.6	Helmuth en het vuur	225
7.6.1	Inwijding als zelfgeboorte door het vuur	230
8.	Onwerkelijkheid en de productiekracht van het onbewuste	233
8.1	Kritiek: Elina en de vegetatieve ziel	237
8.1.1	Een nieuw materialistische interpretatie	241
9.	Conclusie	247
9.1	Opbrengst van een materieel-semiotische lezing	247
9.2	Sporen van geweld	250
9.3	De factor x versus de post-human	259
10.	Summary	263
11.	Referenties	269
Bijlage 1.	Fragment inventaris	283
Bijlage 2.	Bibliografie Haasse	284
Bijlage 3.	Biografische publicaties met medewerking van Haasse	286
Bijlage 4.	Bibliografie Bachelard: Werken over verbeelding	287
Bijlage 5.	Bibliografie Bachelard: Epistemologische studies	288

Gebruik van afkortingen in dit proefschrift

Voor het verwijzen naar veelgebruikte boeken van Haasse en Bachelard worden de onderstaande afkortingen gebruikt. De afkorting van de titel wordt gevolgd door een paginaverwijzing naar de Engelse of Nederlandse editie. Bijvoorbeeld, (DB 12) verwijst naar “Gaston Bachelard: Denker in beelden,” samenstelling en vertaling door Nicolaas Matsier, Piet Meeuse en Jacq Vogelaar.

AFKORTINGEN VOOR DE VEELGEBRUIKTE WERKEN BACHELARD

- AD – *Air and Dreams* (1988), *L’air et les songes* (1943)
- AP – *Adventures in Phenomenology: Gaston Bachelard* (2017), E. Rizo-Patron, E. S. Casey, & J. M. Wirth (Red.)
- DB – “Gaston Bachelard: Denker in beelden” (2006) *Raster*, 116. Samenstelling en vertaling: Nicolaas Matsier, Piet Meeuse en Jacq Vogelaar
- ERR – *Earth and Reveries of Repose* (2011), Originele publicatie *La terre et les rêveries du repos* (1948)
- ERW – *Earth and Reveries of Will* (2002), Originele publicatie *La terre et les rêveries de la volonté* (1943)
- FS – *The Formation of the Scientific Mind* (2002), *La formation de l’esprit scientifique* (1938)
- NES – *The New Scientific Spirit* (1985), *Le nouvel esprit scientifique* (1934)
- PN – *The Philosophy of No* (1968), *La philosophie du non* (1940)
- PR – *The Poetics of Reverie* (1971), *La poétique de la rêverie* (1960)
- PS – *The Poetics of Space* (1994), Originele publicatie *La poétique de l’espace* (1957)
- PV – *Psychoanalyse van het vuur* (1990), *La psychanalyse du feu* (1938)
- WD – *Water and Dreams* (2006), Originele publicatie *L’eau et les rêves* (1942)

AFKORTINGEN VOOR DE VEELGEBRUIKTE WERKEN VAN HAASSE

- DI – *De ingewijden* (1957/1991)
- VB – *De verborgen bron* (1950/1997)
- WV – *Een kom water, een test vuur* (1959)
- ZL – *Zelfportret als legkaart* (1954/1963)

Introductie

Hella S. Haasse wordt beschouwd als de Grande Dame van de Nederlandse literatuur (Heynders 2009). Toch is er, zoals Arnold Heumakers (2006), Elsbeth Etty (2006) en Margot Dijkgraaf (2014) opmerkten, in de neerlandistiek weinig aandacht aan het oeuvre van Haasse besteed. Er is een discrepantie tussen de superlatieven waarmee lof wordt toegewezen aan een van de meest gekroonde auteurs uit de Nederlandse letteren, en de afwezigheid van nauwkeurige interpretatie en analyse van haar oeuvre. De kritische analyse richt zich steeds opnieuw op drie aspecten van het schrijverschap: Nederlands-Indië, de historische roman en de vrouwelijke schrijver (Heumakers 2006: 7). Dit heeft tot gevolg dat een deel van het oeuvre buiten beschouwing blijft en dat het oeuvre als geheel een lap-pendeken zonder duidelijke signatuur lijkt te zijn.

Al sinds mijn studie Nederlandse taal en letterkunde ben ik gefascineerd door het vroege werk van Hella S. Haasse. Wat sprak mij zo aan? In de receptie van Haasse miste ik iets dat ik niet meteen kon benoemen. Wat zagen we? En wat zagen we over het hoofd? Door haar oeuvre heen is Haasse op zoek naar de mens die dreigt te bezwijken onder het gewicht van de geschiedenis:

Hij hoort de dreun van marcherende voeten over het Rode Plein en over de Postdammerplatz, hij kent de massagraven in Bergen-Belsen, de kampen in Siberië, en ziet de reuzenpaddelstoel van vuur en rook zwellen boven Hiroshima; ten slotte, in media vita, staat hij voor de keuze die een beroep doet op zijn zelfkennis en verantwoordelijkheidsgevoel: zijn innerlijke chaos via raketten en ruimteschepen en technische wonderen uitzaaien in het heelal, of alle wilskracht en creativiteit richten op het bewoonbaar maken van die eigenlijk nog nooit ontdekte, nooit verkende planeet, *Terra*. (ZL 4)

Laat ik vooropstellen dat ik Haasse als één van de grote humanisten in de Nederlandse letteren beschouw. Historisch gedoemd om zich verantwoordelijk te voelen voor onze geschiedenis (Braidotti 1993). Enerzijds op zoek naar de grote metafysische ideeën over wijsheid en dwaasheid, anderzijds trachtend het verhaal te schrijven van één gesitueerd zelf, een mens en zijn bewustwordingsproces door de tijd heen (ZL 4). Wat aanspreekt is dat Haasse in de jacht op de grote idee nooit de verwevenheid van het lichaam met de geest

verliest. Voor Haasse is materie intelligent en biedt het concrete materiële bestaan het materiaal bij uitstek om grote metafysische vragen te doorgronden. Daarom beschouw ik Haasse als een “nieuw materialist”—dat wil zeggen, als een schrijver van nieuwe gesitueerde verhalen met een allesoverheersende affiniteit met de materie en de aarde: *Terra*. Geïnspireerd door de materiële verbeelding van Gaston Bachelard (1884–1962) wijdt Haasse de lezer in, in “de vegetatieve en materiële krachten” van de verbeelding (WD 2). Met Bachelard zegt haar oeuvre: “in de nacht van de materie groeien donkere bloemen” (DB 11; WD 2). Haasse introduceert met name in haar vroege oeuvre (1950–1957), zo zal ik in het vervolg verder uitwerken, een filosofie van de materie. Die filosofie trotseert de filosofische privilegering van het absolute als *idee* (Crocenzi 2009: 128). Haasse laat een inventaris van sporen na, waarin het primaat noch bij het absolute als idee, noch bij het absolute als materie wordt gelegd, maar bij de ontmoeting waarin identiteiten materialiseren (Van der Tuin 2010: 10). Sinds de jaren negentig zijn we die ontmoeting ‘nieuw materialisme’ gaan noemen (Braidotti 2002).

Nieuw materialisme is een recente stroming in de epistemologie die de materie op-nieuw betreft in processen van betekenisgeving. Haasses materiële metafysica is gebaseerd op een mensbeeld dat getranscendeerd wordt door een leven dat buiten de menselijke controle valt, en begrijpt de materie als in zichzelf levend. Net als in het poststructuralisme en het posthumanisme wordt de mens door de ontmoeting met die transcendente “Ander” mogelijk vernietigd, en mogelijk ontkend (e.g. Barthes 1967; Braidotti 2013; Culler 1983; Foucault 1966), maar er blijft een andere uitkomst open; dat zij wordt gemetamorfoseerd. Haasse is een veel subversiever denker dan uit het beeld dat van haar is neergezet, valt op te maken (e.g. Goedegebuure 2010; Brems 2006; Veeger 1996; Warren 1986 geciteerd in Etty 2006). Zij ondermijnt traditionele visies op de mens en het menselijke in haar relatie tot het niet-menselijke net zo rigoureuus als enkele recente denkers (e.g. Braidotti 2002, 2013; Grosz 2017). Haar ideeën stemmen in hoge mate overeen met de nieuwste richting in de academie, maar haar conclusies zijn anders. Waar Michel Foucault (1966) voorspelde dat de mens op het punt staat te verdwijnen als een gezicht in het zand van de vloedlijn van de zee, en Donna Haraway (1997, 2004) en Rosi Braidotti (2013) e.a. met groot inlevingsvermogen en stilistische brille het post-humanisme propageren blijft in Haasse een soort “heimwee naar de mens” (Hermesen 2003: 11). Een heimwee evenwel, waarin ruimte is voor het experimenteren met nieuwe metafysische modellen van het zelf (Braidotti 2013: 39). Haasse onderzoekt de mens, “die het *unheimliche* aan kan” (Hermesen 2003: 12). Illustratief voor dit onderzoek is het essay *Het Plantaardig bewind* en *Horror vacui* (2002b) over het werk van Jacques Hamelink, dat zij als volgt introduceert:

De lezer ... voelt iets binnen zijn bereik komen waarvan het de aanwezigheid aan de grenzen van en zelfs binnen de “gewone” werkelijkheid wel altijd beseft heeft, maar dat hij uit zelfbehoud pleegt te verdringen ... Men komt niet in het verboden gebied zonder eerst

een verandering, een metamorfose, door te maken, want die andere werkelijkheid is onmenselijk. (Haasse 2000b: 236)

Het unheimliche verwijst naar: “Een nergens bestaande stilte, een plantaardig ademen, dat ... angst inboezemt en onweerstaanbaar aantrekt” (Hamelink geciteerd in Haasse 2000b: 236). Wat houdt dit plantaardig ademen in? Bestond het project van de moderniteit er niet uit om dergelijke archaïsche fenomenen uit het bewustzijn te weren (Welten 2017: 16)? Dit plantaardig ademen is onmenselijk, aldus Haasse. Het speelt zich af in een verboden gebied, waar men niet terecht komt zonder een metamorfose te ondergaan. Metamorfose als psychische mogelijkheid is een manier om de wereld om je heen zodanig te ondergaan, dat je er zelf door verandert, aldus Piet Meeuse (1992: 240). De metamorfose wijst op de mogelijkheid om aan het vrijblijvende van de metaforiek, van het ‘alsof’ te ontsnappen (240). Het is *trauma*, zegt Ruud Welten, in dit opzicht dat het niet kan worden geïntegreerd in de bestaande orde. Het is, onredelijk, excessief, monstrueus, te bizar om te bevatten (Welten 2016: 17). Het is een ‘involutie’ zeggen Deleuze en Guattari (Leven 2010). Nu we op het punt staan plaats te maken voor de “post-human” (e.g. Braidotti 2013; Coole & Frost 2010; Haraway 1997) is Haasses heimwee naar de mens, die—zonder dat wij modernen het opmerkten—was doortrokken van een vitaal, ónmenselijk ademen, actueler dan ooit.

Recente ontwikkelingen in de wetenschap, technologie en de wereldwijde economie dwingen ons opnieuw na te denken over onze relatie tot de wereld, tot elkaar, en tot onszelf. Onze leefomgeving wordt materieel en conceptueel getransformeerd op manieren die diepgaand ingrijpen in onze levens en die talloze nieuwe vragen oproepen (Coole & Frost 2010). Al deze ontwikkelingen dwingen ons op nieuwe manieren na te denken over de aard van materie, de weerstand van de planeet, en het onderscheidende kenmerk van menselijk en ander leven. Het besef groeit dat we niet op de een of andere manier superieur zijn aan de materialiteit van het bestaan en aan het gehele ecosysteem. We staan er niet boven, of buiten; we zijn niet willekeurig; we zitten erin en maken er onderdeel van uit. Daarbij worden we als academici genooddaakt om de betekenis te onderzoeken van complexe vraagstukken zoals klimaatverandering, wereldwijde kapitaal- en bevolkingsstromen, de ecologische problematiek en de filosofische crises. Al deze grote transformaties dwingen ons tot een herbezinning op wie wij zijn in relatie tot de wereld, tot elkaar, tot onszelf en tot wat ons transcendeert.

De stelling die in dit proefschrift wordt verdedigd is dat Hella S. Haasse behoort tot een nieuw materialistische stroming in de literatuur die het subject en de vitale krachten waarvan het deel uitmaakt, tracht te begrijpen vanuit een vitale, materiële en lichamelijke dimensie. Die uitgesproken betrokkenheid op de materiële werkelijkheid van het bestaan is binnen de feministische kritiek van de jaren tachtig en negentig onterecht beoordeeld als anti-emanipatoir en gecanoniseerd als “het internaliseren van de heersende ideologie omtrent de natuur, de verschijning en het bestaan van de vrouw” (Brems 2006: 173). Ik meen dat we Haasse opnieuw moeten lezen. In een tijd ‘voorbij de grote verhalen’ zijn het de

materie en het lichaam die opnieuw zijn gaan spreken, en Haasse gaat ons voor in dit nieuw materialistisch tijdperk. Lang voordat er binnen de academie sprake was van *nature-culture* (Haraway 2004), *body politics* (Kristeva 1984), *intra-activiteit* (Barad 2003), en *becoming* (Braidotti 2003; Deleuze & Guattari 2007), onderzoekt Haasse in haar romans en essays de rol van de materie, het lichaam, de vrouw, en de natuur als de niet-menselijke Ander in processen van betekenisgeving. In het besef van het verhalende aspect van mijn bijdrage aan de literaire geschiedschrijving—waarin ieder verhaal noodzakelijk “een constructie achteraf” moet zijn, en daarmee een creatie van mijzelf (Brems 2006: 15)—zal ik laten zien dat in Haasses humanisme een nieuw materialisme schuilt dat haar denken subversief en actueel maakt.

In de essaybundel *Een kom water, een test vuur* (1959) schreef Haasse een kleine parabel over “de vrouw van Lot” waarin zij tegenover de nieuwe wet van de geest, de oude wet van de materie stelt (WV 67). Ik parafraseer het Bijbelverhaal om daarna Haasses standpunt uit te leggen aangaande de rol van de vrouw, het materialisme, en het feminisme. Daarna ga ik in op de interpretatie van Haasse.

Genesis 19:26 beschrijft hoe twee vreemdelingen arriveren in de stad van Lot, voorafgaand aan de vernietiging van Sodom en Gomorra. De vreemdelingen zijn engelen. Lot, zelf ook migrant, nodigt de vreemdelingen uit bij hem te overnachten. Als de mannelijke inwoners van zijn stad, Sodom, hiervan horen, vragen zij Lot de vreemdelingen aan hen uit te leveren met de bedoeling hen te verkrachten. “Waar zijn die mannen die bij je overnachten?” riepen ze Lot toe. “Breng ze naar buiten we willen ze nemen!” (Booij, Mewe, & Radersma 2004: 38). Lot weigert en biedt de mannen zijn dochters aan in plaats van zijn gasten. “Luister, ik heb twee dochters die nog nooit met een man geslapen hebben. Die zal ik bij jullie brengen. Doe met hen wat jullie willen” (2004: 38). De mannen van Sodom gaan daar niet op in en proberen het huis van Lot met geweld binnen te dringen. De engelen slaan de mannen met blindheid en raden Lot aan om met zijn familie de stad te verlaten, omdat God de stad als straf zal verwoesten. Wanneer zij Lot en zijn gezin uit de stad hebben geleid, drukken zij hen op het hart tijdens hun vlucht niet achterom te kijken. De vrouw van Lot (haar naam wordt niet genoemd) kijkt toch om. Hierop verandert zij in een zoutpilaar.

Hella S. Haasse is geïntrigeerd door de daad van de vrouw van Lot en gaat hierover in debat met Annie Romein-Verschoor. Romein-Verschoor had in haar net verschenen essaybundel *Spelen met de tijd* (1957) een specifiek beeld van de vrouw van Lot geschetst. In de ogen van Romein-Verschoor loopt de vrouw van Lot niet domweg, net als haar man, het voorgeschreven pad van de vlucht, maar keert zij zich om naar het drama dat zich achter haar afspeelt en wordt een zoutpilaar als straf voor haar nieuwsgierigheid. In het oud-testamentische verhaal ziet Romein-Verschoor de zwaar bestrafte tragiek van de vrouwelijke onderzoekende geest, en zij noemt Eva als het eerdere slachtoffer van diezelfde tragiek. Zij interpreteert de daad van de vrouw van Lot en de daad van Eva in de traditie van het

feministisch gelijkheidsdenken (Romein-Verschoor 1957).¹ Haasse (WV) interpreteert de daad van de vrouw van Lot en Eva anders. De vrouw van Lot is zeker tragisch, maar niet omdat zij een slachtoffer is van haar drang tot kennis die door een patriarchale God zou worden bestraft. Zij is tragisch om dezelfde reden waarom helden tragisch zijn: om hun *hybris*, omdat zij stelling nemen tegen de goden en in dit geval tegen de God van Lot. Haasse leest Genesis 19:26 als een verbeelding van de overgang van een matriarchale samenleving naar een patriarchale samenleving, en zij voert de vrouw van Lot als volgt op:

Het doel van Lot's vlucht, het zieleheil, scheen haar incompleet zonder de bewogenheid met dat andere, achter haar, waar zij bij had gehoord, dat deel van haar leven was geweest. Zij kon niet vooruitgaan zonder te weten wat er gebeuren zou met al dat vertrouwde, waarvan zij zich niet plotseling kon losrukken, al was het dan ook honderdmaal een verdoemde stad, evenmin als Eva gelukzalig kon zijn in haar paradijselijke onwetendheid, toen haar de mogelijkheid van een groter vol-maaktheid lokkend werd beloofd. Misschien was haar stad in de ogen van Lot's vrouw niet zo volslagen vloekwaardig, en werd zij, juist om die innerlijke twijfel aan de rechtvaardigheid van zijn oordeel, door de toornige Jahweh in een zoutpilaar veranderd, dat wil zeggen, tot onbeweeglijkheid gedoemd. Eeuwenlange stilstand voor de vrouw, *omdat zij het aardse, eigene, vlees en bloed en al wat daarmee samenhangt, niet zonder meer kan verwerpen alsof het niets ware, en omdat zij in het gebod van de Geest, in de onverbiddelijke bovenwereldse Wet, niet zonder meer het heil kan zien.* (WV 67, cursivering toegevoegd)

“Al was het dan ook honderdmaal een verdoemde stad!” De vrouw van Lot wordt niet geplaagd door het *libido sciendi*, de dorst naar kennis, maar verdraagt de fatale schending van de plicht het leven te beschermen niet. Het tot onbeweeglijkheid gedoemd zijn van de vrouw van Lot hangt volgens Haasse samen met haar protest tegen het achterlaten van “het aardse, eigene, vlees en bloed en al dat daar mee samenhangt” bij de intrede van de patriarchale orde. Zij wil de materiële fundering van het leven niet zomaar verwerpen en verwacht van de onverbiddelijke wet van de Geest weinig heil. Bij Haasse is de vrouw van Lot tragisch omdat zij tussen twee wetten staat. Zij is geen vrije burger, die weigert zich te onderwerpen aan de nieuwe wet van de staat, noch een onbewust medium door wie een oude matriarchale wet zich uitsprekt, maar zij is de mogelijkheid tot transformatie. Zij nodigt uit om opnieuw te denken. In haar weigering te gehoorzamen aan de nieuwe wet, markeert zij een derde weg, tussen het absolute determinisme van de patriarchale wet, en het al even absolute determinisme van het matriarchale alternatief in (Haasse WV).

Ik beschouw de analyse van Haasse als relevant voor de ecologische en filosofische crises aan het begin van de eenentwintigste eeuw (Weizsacker & Wijkman 2017: vii). De eerste

¹ Onder gelijkheidsdenken wordt het soort feminisme verstaan dat erop gericht is het maatschappelijk en cultureel onderscheid tussen vrouwen en mannen op te heffen (zie o.a. Buikema & Smelik 1993: 19).

wetten—de wetten van de aarde, de elementen, de planten, de levende lichamen, en de materie zijn secundair geworden, en een tweede, geestelijke wet is daarvoor in de plaats gekomen (WV 23). Het mannelijke principe verschijnt in de loop van de geschiedenis op de altaren in de vorm van mannelijke godheden en hun symbolen, “culminerend in het beeld van een God als bevruchtende adem, als geest puur” (WV 23). Het vrouwelijk principe wordt gelijkgesteld met duisternis, chaos, het lichaam, en werkelijke vrouwen; het mannelijke principe met geest, licht, orde, en de zon van de rede (WV 23). Haasse is van mening dat deze tegenstellingen ook buiten de retorica van spreker/schrijver een werkelijkheid produceren. Zij waarschuwt voor het ontketenen van die werkelijkheid: “‘Materie’ die verworpen of genegeerd wordt vóórdat er zelfs een poging is ondernomen tot liefdevol vormen, heeft de neiging als een boomerang vernietigend terug te keren tot degene die haar loochent” (WV 36). Aldus de profetische woorden van Haasse: “Het andere, oudere, wordt gedwongen als het ware ondergronds verder te leven, hetgeen de bron van vele rampen zal zijn” (WV 25). Haasse verbindt het verloren gaan van een bewustzijn van de rol van de natuurlijke elementen met een ontketening van de verwoestende krachten in de H-bom of de waterstofbom (WV 7). De overwinning op “het andere, oudere” is volgens Haasse dan ook niet definitief. Tegenover “het trance-gemurmel” “van hen die met de vingers in de oren trachten zich los te maken van de onbevredigende kwellende wereld” plaatst Haasse de “verborgen bron” van de materiële wereld: “Heimelijk blijft het oudere, andere knagen, het sluipt langs omwegen en onbewaakte kieren weer naar binnen, het daagt onophoudelijk uit tot krachtmeting. Als een zee ruist het rondom de nog broze schelp van het nieuwe menselijke zelfbewustzijn” (WV 24).

Waar het materialisme van de vrouw van Lot met alle dingen is verbonden, staat de objectieve wet van de geest buiten de dingen (WV 67–68). Hangt Haasses materialisme samen met het feit dat de onverbiddelijke wet van de geest niet alleen de aarde, maar ook de dochters zo stiefmoederlijk behandelt? Het is goed mogelijk. Toch wil Haasse geen eenzijdig beeld van de onderdrukte vrouw in een mannenmaatschappij geven. Zij is niet zozeer uit op gelijke rechten voor vrouwen, als wel op een bewustzijnsverandering waarin over het vrouwelijke, de materie, en de niet-menselijke Ander opnieuw nagedacht kan worden. Deze bewustzijnstransformatie onderzoekt zij een schrijversleven lang, vanaf *Oeroeg* (1948) tot *Sleuteloog* (2002; Haasse 1965: 148–171). Haasse heeft in die metamorfose van het bewustzijn de band met de materiële, lichamelijke werkelijkheid en de niet-menselijke Ander nooit verbroken. Voortschrijdend inzicht leert dat het verbreken van die band in een rigoureuze afkeer van de werkelijkheid tot onvoorziene gevolgen heeft geleid, namelijk een onverschilligheid voor de werkelijkheid en de concrete materialiteit van het bestaan(de). Haasse vertegenwoordigt een vorm van materialisme dat zich niet vervreemt van het idealisme. Zij zoekt naar manieren om de inherentie van idealiteit in materialiteit te doordenken, en daarmee neemt zij een paradoxale, maar relevante positie in.

VRAAGSTELLING EN ONDERZOEKSKADER

Het belang van Haasses werk staat buiten kijf. Haar oeuvre geniet niet alleen nationale, maar ook internationale reputatie. In de neerlandistiek is het oeuvre vanuit verschillende benaderingen onderzocht. Het is bestudeerd vanuit de genres die Haasse beoefende en vanuit het perspectief van het cultureel geheugen, stijl en gender (e.g. Nieuwenhuys 1972; Van Buuren 1981; Meijer 1988; Ferguson 1981; Goedegebuure 1987, 2010; Kousbroek 1994; Van Paemel 1991, Oversteegen 2006; Vitácková 2008; De Wispelaere 1966; Van Zonneveld 1991). Vanuit een literair historisch perspectief is met name het spanningsveld tussen historische overlevering en fictie in het werk van Haasse geanalyseerd (o.a. Bel & Vaessens 2010; Van Bork & Laan 1986; Brems 2006; Knuvelder 1982; Schenkeveld-van der Dussen 1993), en binnen de postkoloniale theorie werd de uit Nederlands-Indië afkomstige auteur onderworpen aan een verscheidenheid van etnospecifieke tekstinterpretaties (Den Boef 1992; Snoek 1993). Toch speelt Haasse geen hoofdrol in de Nederlandse literatuurgeschiedenis en in de feministische literaire kritiek. In een aantal te bespreken geschiedschrijvingen ontbreekt Haasse geheel, terwijl in andere vooral biografische elementen worden uitgelicht. Haasse kwam volgens de feministische kritiek uit haar tijd niet altijd tegemoet aan de behoefte aan niet-seksistische teksten over het zogeheten werkelijke vrouwenleven. Hoewel Elsbeth Etty (2006) in *Bewust en gewetens leven* Haasses essayistiek en haar historische romans een briljante proeve van biografisch lezen noemt, werd Haasses autobiografie *Zelfportret als legkaart* (1954/1963) in eerste instantie merkwaardigerwijs gezien als niet geëmancipeerd (Brems 2006; Paasman 1996; Veeger 1996). Bovendien zouden haar historische romans te weinig afstand nemen van het koloniale verleden (Meijer 1996). De betrokkenheid op de materialiteit van de wereld in het oeuvre van Haasse werd in feministische literatuurbeschouwing wel opgemerkt, maar negatief—want rolbevestigend—beoordeeld.

In dit proefschrift worden twee romans uit het vroege schrijverschap van Haasse gelezen —*De verborgen bron* (1950/1997a) en *De ingewijden* (1957/1991)— vanuit een nieuw materialistisch perspectief. De romans zijn geschreven in de eerste zeven jaar van haar schrijverschap. *De ingewijden* is een vervolg op *De verborgen bron*, maar brengt tegelijkertijd meer diepte aan in Haasse verkenning van een materiële semiotiek. In beide romans is een grote plaats weggelegd voor het “niet-menselijke als sparringpartner voor de menselijke geest” (DB 9). “De natuur is aanjager van de plot, speler in het verhaal dat zich ontspint, verantwoordelijk voor de sfeer van raadsel en mysterie,” aldus Margot Dijkgraaf (2014: 81). Het gaat Haasse in al haar romans om bewustzijn of bewustwording. Tegelijkertijd gaat het haar om een onderstroom die nooit geheel door het bewustzijn geïntegreerd kan worden—om een “weten dat al ons denken en doen onherroepelijk in sterke mate beïnvloed, ja gevórmd wordt door die onderstroom, zoals krekken en inhammen zwelven met de adem van de zee” (WV 32). In het tweeluik *De verborgen bron* / *De ingewijden*

onderzoek ik deze onderstroom die, zo zal ik beargumenteren, leesbaar wordt in de materialiteit van de beeldspraak.

De sleutel tot de materialiteit van de beeldspraak wordt gevonden in de materiële poetica van de Franse wetenschapsfilosoof Gaston Bachelard (1884–1962). Bachelard onderzoekt op welke wijze de elementaire materie actief participeert in processen van betekenisgeving. Hij veronderstelt dat in de oudste lagen van de taal en het geheugen, een elementaire laag aanwezig is die refereert aan ontelbare ervaringen die van generatie op generatie dieper in het collectieve onbewuste zijn gegrift (e.g. DB 12, 13; ERR 193). Wanneer we in aanraking komen met woorden als vuur, aarde, lucht of water en hun afgeleiden: wind, adem, vlam, steen, erts, regen of suizeling resoneert een archaïsch geheugen dat meespeelt in onze waardering van de tekst. Deze onbewuste en oeroude associaties zijn zo sterk dat Bachelard op grond daarvan in het domein van de verbeelding een “wet van de vier elementen” heeft vastgesteld (DB 12). Deze wet werkt hij uit in zes monografieën over de verbeelding van het vuur (*La psychoanalyse du feu*, 1938); van het water (*L'eau et les rêves*, 1942); van de lucht (*L'air et les songes*, 1943); en van de aarde (*La terre et les rêveries de la volonté*, 1948 en *La terre et les rêveries du repos*, 1948). Vlak voor zijn dood publiceerde hij opnieuw een monografie over het vuur (*La flamme d'une chandelle*, 1961). Ik zal in deze dissertatie gebruik maken van *The Bachelard Translations* van Dallas Institute Publications en de Nederlandse vertaling van *La psychoanalyse du feu* uit 1990 bij Boom Uitgevers.² De kerngedachte van de gehele cyclus luidt: hoewel we vrij recent weten dat de kosmos ingewikkelder in elkaar steekt en de vierledigheid van de elementaire wereld in het periodiek systeem een aanmerkelijke uitbreiding heeft ondergaan, kan onze moderne wetenschappelijke kennis niet verhinderen dat die elementaire materie nog steeds een overweldigende rol speelt in onze dromen en in de grote werken van de verbeelding (M. van Buuren 1980).

In *Hella S. Haasses ontmoeting met de computer* (Geerinck 1976: 106–107) legde Haasse een verband tussen de natuurbelden in *De verborgen bron* en Bachelards *L'eau et les rêves* (1942; vertaald in 2006 als *Water and Dreams*) en *L'air et les songes* (1943; vertaald in 1988 als *Air and Dreams*). In *Zwanen Schieten* refereert Haasse (1997b: 14) eveneens aan Bachelards *Water and Dreams*. Ook in de essaybundel *Een kom water, een test vuur* (Haasse 1959) is de invloed van Bachelard aanwijsbaar. In deze bundel wilde Haasse laten zien dat het vrouwelijke door de eeuwen heen is verbonden met elementaire beelden van water en vuur. In *Zelfportret als legkaart* (1954/1963) en *Leestekens* (1965: 150) beschreef Haasse bovendien een vierledig beeld van de mens en diens ontwikkeling dat punt voor punt correspondeert met de elementenreeks van Bachelard. In *De tuinen van Bomarzo* (Haasse 1968/2005), een essay over de verbeelding, citeert zij wederom Bachelard. Bachelards elementaire poëtica werd gepubliceerd in dezelfde periode waarin Haasse debuteerde in de

² Vertaalde titels: *Earth and Reveries of Will* (1942/2002a); *Air and Dreams* (1943/1988a); *Earth and Reveries of Repose* (1948/2011); *Water and Dreams* (1942/2006); en de Nederlandse vertaling van *La psychoanalyse du feu*, *Psychoanalyse van het vuur* (1949/1990) van Boom Uitgevers. Voor de vertalers, zie referentielijst.

literaire tijdschriften *Criterium*³ en *Het Woord* (zie Calis 1999). In deze tijdschriften spelen de elementen aarde, water, lucht, en vuur een belangrijke rol (Alofs 1981: 14). Er is dus voldoende reden om aan te nemen dat Haasse zich door Bachelard liet inspireren.

In dit onderzoek zal ik een nieuw materialistische benadering voorstellen van het werk van Hella S. Haasse gebaseerd op de materiële semiotiek van Gaston Bachelard. Uit het onderzoek zal blijken dat de literair-wetenschappelijke invalshoek *materiële semiotiek* een nieuw en onverwacht perspectief biedt op het oeuvre van Haasse én op de materiële filosofie van Bachelard. Belangrijke uitgangspunten van deze dissertatie zijn:

- (a) De theorie betreffende de materiële verbeelding van Bachelard wordt bewerkt tot instrument van literaire analyse;
- (b) Dit instrument zal worden ingezet met betrekking tot de analyse van twee romans van Haasse waarin de materiële verbeelding zich met name manifesteert, namelijk *De verborgen bron* (1950/1997a) en *De ingewijden* (1957/1991).

Dit onderzoek zal nadrukkelijk geplaatst worden binnen het kader van het nieuw materialisme. Nieuw materialisten willen de materie opnieuw betrekken in de kennisproductie. Zij willen zich niet geheel distantieren van de taal als structurerend principe van subjectiviteit, betekenisgeving, en ervaring, maar hun aanvullend argument is dat door de nadruk te leggen op taal en taligheid een dichotomie de filosofie is binnengeslopen die niet alleen gendert is, maar ook verlamdend werkt op de relatie tussen taal en wereld (e.g. Alaimo & Hekman 2008; Braidotti 2002; Colebrook 2002; Coole & Frost 2010; Van der Tuin 2008). Door de nadruk te leggen op taal als structurerend principe wordt gesuggereerd dat tekens aan de oorsprong staan van subjectiviteit, betekenisgeving, en ervaring. Volgens het nieuw materialisme is het subject belichaamd en komt betekenisgeving tot stand in relatie tot de wereld. Daarnaast zijn er talloze ervaringen die niet in taal gevat kunnen worden, maar die er toch een rol in spelen. Die nieuwe aandacht voor de rol van materie in kennisproductie wordt ook wel de materialistische wending of de derde feministische golf genoemd (Henry 2004). In deze dissertatie beargumenteer ik dat het nieuw materialisme een nieuw licht werpt op het oeuvre van Hella S. Haasse en de materiële filosofie van de verbeelding van Gaston Bachelard.

Ik beargumenteer dat Bachelards materiële semiotiek deel uitmaakt van de erfenis van een materiële economie zoals die voor het eerst oplicht in Plato's *Timaeus* als de chora, en die wordt geherdefinieerd door Julia Kristeva (1984) als "de semiotische chora". De chora is een zone tussen het reële, dat elke opname in het symbolische weerstaat, en het symbolische. Door de overgang tussen de semiotische chora van Kristeva en de materiële semio-

³ *Criterium* heeft slechts twee jaar bestaan. Het werd opgericht vlak voor de Tweede Wereldoorlog uitbrak, maar werd in 1942 weer opgeheven, omdat het voor de keuze gesteld werd tot de Kultuurkamer toe te treden of zich op te heffen.

tiek van Bachelard te benadrukken, wil ik een bijdrage leveren aan het postmodernisme/nieuw materialisme debat (Kirby 1997; Barad 2003; Alaimo & Hekman 2008; Coole & Frost 2010; Grosz 2017). Dit debat vraagt om een brug tussen twee onverenigbaar lijkende concepten: materiële productie en representatie (Grosz 2017).

Naast het semiotische van Julia Kristeva en de immanentie van Gilles Deleuze en Felix Guattari (1994) zal ik bij mijn analyse van *De ingewijden* nog een derde concept inzetten, namelijk het fascistische van Klaus Theweleit (1985).⁴ Via Theweleit wordt de materiële semiotiek verbonden met een cultuurkritische context. Zowel de materiële semiotiek als de kritische lezing van Theweleit richten zich op de materiële dimensie van literatuur, maar vanuit verschillende theoretische invalshoeken. Waar Bachelard de autonomie van het werk benadrukt, verbindt Theweleit zijn corpus met een politieke en cultuurhistorische context. De materiële uitgangspunten van Bachelard en Theweleit zijn echter dezelfde en leiden tot nieuwe inzichten. Met hun focus op de materie in de beeldspraak in de teksten van hun onderzoeksgroep verwijzen Bachelard en Theweleit niet in de eerste plaats naar metaforen in een retorische betekenis, maar naar aggregatietoestanden van lichamen en materie, en de overdracht van de driften naar het tekensysteem. Door dit uitgangspunt in de analyse van het vroege oeuvre van Haasse te betrekken, zal ik tevens laten zien dat de scherpe grens tussen lichaam en taal die binnen de humaniora schijnbaar leidt tot twee verschillende, elkaar openvolgende stromingen—poststructuralisme en nieuw materialisme—in werkelijkheid een nadrukkelijk op elkaar voortbouwen is.

RELEVANTIE

Onderzoek naar de materialiteit van de verbeelding van Haasse is wetenschappelijk van belang. Ontwikkelingen in de neurobiologie, bio-ethiek, en kunstmatige intelligentie roepen de laatste decennia de vraag op of er een andere manier is om het subject en de vitale krachten waarvan het deel uitmaakt te begrijpen. De literatuur draagt bij aan het verkennen van dergelijke vraagstukken, die de verschillende vakgebieden binnen de academie overstijgen. Het wetenschappelijk belang ligt niet alleen in het (opnieuw) inzetten van Bachelards werk, maar ook in het scheppen van de mogelijkheid een brug te slaan tussen literatuuronderzoek en een materialistische benadering. Nieuw materialisme is een vernieuwend veld van onderzoek dat een vruchtbare benadering mogelijk maakt van de oude vragen naar de aard van menselijke subjectiviteit, vooral in relatie tot de—actief geachte—materie. In de regel wordt nieuw materialisme ingezet bij het onderzoek naar media en materialiteit: film, video, fotografie, nieuwe media, techniek, literatuur, en beeldende kunst. Er is behoefte aan een meer systematische vertaling van de inzichten uit dit nieuwe veld naar de literatuurwetenschap. De relatie tussen de materiële semiotiek van Bachelard

⁴ Hierbij maak ik gebruik van een ingekorte vertaling van Theweileits tweedelige proefschrift *Männephantasien: 1* en *Männer phantasien: 2*, respectievelijk gepubliceerd in 1977 en 1978.

en het nieuw materialisme is onvoldoende onderzocht. Binnen het literatuurwetenschappelijk onderzoek wordt de materialiteit van de tekst weliswaar onderzocht (Van Dijk 2006, 2014), maar vanuit een ander perspectief dan in het onderhavige onderzoek het geval zal zijn. Mijn aandacht gaat uit naar de singulariteit van de tekst die zich uitdrukt in de materialiteit ervan. De aandacht verschuift daarmee “van de betekenis naar de betekenaar” (Buikema 2006: 12), ofwel naar de materialiteit van het werk. “[I]n het geval van literatuur is die materialiteit de literariteit van de tekst,” aldus Rosemarie Buikema (2006: 12). Het lijkt mij de moeite waard de materiële semiotiek van Bachelard te verankeren in het kritisch vocabulaire van de literaire kritiek. Bovendien biedt het nieuw materialisme de mogelijkheid de interdisciplinaire context van het Haasse-onderzoek te belichten. Mijn onderzoek richt zich met name op het vroege oeuvre van Haasse in relatie tot de materiële semiotiek van Gaston Bachelard. Deze benadering vestigt de aandacht op het literaire aspect van haar vroege werk. Reflectie op gender, klasse en etniciteit, hoe verrijkend ook, treden op de achtergrond ten gunste van stijlkenmerken en motiefkeuzes. Deze aandacht voor de literariteit van het werk is met name belangrijk voor een goed begrip van het oeuvre van Haasse.

OPZET

De opzet van dit proefschrift is als volgt. Deel 1 is een positionering van Hella S. Haasse. Na een korte biografische schets en een karakterisering van Haasses materialisme, ga ik in op de representatie van Haasse in de literatuurgeschiedenis (hoofdstuk 1). Na een kritische reflectie daarop introduceer ik in hoofdstuk 2 het nieuw materialisme als een schakel tussen Haasses materialiteit en de materiële semiotiek van Gaston Bachelard, uiteengezet in hoofdstuk 3. Ik belicht deze relatie aan de hand van het concept van de semiotische chora (Kristeva 1984). Vervolgens ga ik in op het debat rondom Bachelard en tot slot operationaliseer ik in hoofdstuk 4 de leeswijze van Bachelard tot een instrument voor literaire analyse.

In Deel 2, hoofdstuk 5 en Deel 3, hoofdstuk 6, 7 en 8 komt het werk van Haasse in beeld. Ik analyseer *De verborgen bron* (Deel 2) en *De ingewijden* (Deel 3). Hanneke van Buuren (1981) en Aleid Truijens (1994: 19) nemen in de eerste zeven jaar van Haasses schrijverschap een ontwikkeling waar, waarbij het zwaartepunt verschuift van een biografische thematiek naar een meer cultuurkritische oriëntatie. Die ontwikkeling zien we terug in het tweeluik *De verborgen bron / De ingewijden*. Kan *De verborgen bron* nog worden beschouwd als een idiosyncratische zoektocht naar een verdwenen moeder, in *De ingewijden* stelt Haasse de vraag wat het verdwijnen van de Godinnen betekend voor “het lichamelijke en geestelijke leven van de Europese mensheid” (DI 189). Omdat *De ingewijden* eindigt met de focalisatie van een overtuigde fascist, zal *inwijding* zowel in de oorspronkelijke betekenis als in de pervertering ervan gelezen moeten worden. In hoofdstuk 9 kom ik tot een conclusie. De vraag of het, tot nu toe niet opgemerkte, fysieke en psychische geweld in *De*

ingewijden een poging is om de scheiding tussen het bewustzijn en de onbewuste Ander teniet te doen in een fatale verzwelging van de Ander dringt zich daarin op.

De opmerkelijke resultaten van een materieel semiotische lectuur van zowel *De verborgen bron* als *De ingewijden* worden veroorzaakt doordat een materiële semiotiek de werkelijkheid niet in de eerste plaats als een uitvloeisel van ideeën of belangen, beschouwt, zoals in een discoursanalyse, maar als een zijnstoestand.

De materiële semiotiek dringt door in de elementaire metaforiek van het vaste en vloeibare, het droge en het vochtige. Deze materiele metaforiek laat zien dat Haasse mogelijk beïnvloed is door Bachelards concept van de materiële verbeelding. Vullen we de materiele semiotiek aan met de analyse van Klaus Theweleit (1985), dan leidt dit tot twee radicaal andere conclusies over het vroege oeuvre van Haasse, namelijk ten eerste dat er een verband is tussen het elementaire beeldgebruik en de zijnstoestand of het “lichaamsschema” van de belangrijke protagonisten van *De verborgen bron* en *De ingewijden*. Ten tweede dat de gewelddadige bezetenheid tegenover het vrouwelijke lichaam waarmee *De ingewijden* eindigt niet begrepen kan worden via de begrippen van de freudiaanse psychoanalyse, maar beschouwd moet worden als werkelijkheid (Theweleit 1985). Dat betekent niet dat de uitspraken die door de protagonisten gedaan worden voor feitelijk juist moeten worden gehouden, maar dat het beeld, zoals ook Bachelard (*DB* 14) constateert, de getransponeerde uitdrukking is een organische realiteit of lichamelijke toestand, die op cultuurhistorisch niveau geduid kan worden. Deze duiding blijkt relevant om op het spoor te komen van de cultuurhistorische betekenis of—zoals Haasse het noemt—het “mensheidsaspect” van *De ingewijden* als een van de belangrijkste naoorlogse romans uit de Nederlandse literatuurgeschiedenis.

Hella S. Haasse: Positionering

1.1 BIOGRAFIE

Hélène Serafia (Hella S.) Haasse werd op 2 februari 1918 geboren in Batavia, het toenmalig Nederlands-Indië, als dochter van de pianiste Katharina Diehm-Winzenhöher en Willem Hendrik Haasse, inspecteur van financiën bij het Gouvernement (Truijens 1994: 1).⁵ Haasses vader was tevens detectiveschrijver, die onder het pseudoniem W. H. van Eemlandt vijftien detectives publiceerde.⁶ Haasse bracht haar jonge jaren door in Nederlands-Indië. Zij doorliep de lagere school en het gymnasium. Tussen 1924 en 1928 verbleef zij Nederland bij haar grootouders, omdat haar moeder moest kuren in Davos (Truijens 1994). Bij terugkomst in Indië wierp zij zich op lezen en toneelspelen. Zij schreef toneelteksten die ze door buurtkinderen liet uitvoeren en las alle historische romans uit haar vaders bibliotheek (Truijens 1994: 1). Op haar elfde jaar schrijft ze haar eerste historische roman. Op het gymnasium werd haar belangstelling gewekt voor middeleeuwse en antieke mythen en sagen, en de Nederlandse literatuur. In 1938 vertrok de twintigjarige Hella opnieuw naar Nederland om te gaan studeren; een geletterd maar uiterst naïef en wereldvreemd meisje werd in het Amsterdamse studentenleven opgenomen (Truijens 1994: 1). Ze woonde op kamers in een vreemd land, waarin oorlog dreigde en begon een studie Scandinavische taal- en letterkunde aan de Gemeentelijke Universiteit van Amsterdam. De Edda en de saga's van de Oudnoorse literatuur fascineerden haar. Tijdens de bezetting werd haar echter duidelijk dat de Duitsers de Scandinavische en Germaanse heldensagen misbruikten voor hun propaganda (Truijens 2002: 13). Er zat niets anders op dan deze fascinatie op te geven.

Anderhalf jaar na haar aankomst in Amsterdam werden haar ouders in Batavia gevangengenomen en naar een Japans kamp overgeplaatst; ze zou hen pas in 1946 terugzien. In 1940 schreef zij zich in voor een Schoeversopleiding en voor de toneelschool. In deze sombere jaren schreef zij haar eerste gedichten, waarvan er in 1939 vijf gepubliceerd werden in

⁵ Mijn biografie van Haasse is gebaseerd op het werk van de Nederlandse auteur en publiciste Aleid Truijens (1994, 2002, 2017), tevens Haasses biografe.

⁶ O.a. *Schatgravers aan de Amstel* (van Eemlandt 1954); een detective die verfilmd werd onder de titel *Rififi in Amsterdam* (regie Giovanni Korporaal, 1962).

de eerste jaargang van het jongerentijdschrift *Werk*. Intussen deed zij in 1943 eindexamen aan de toneelschool; in 1944 trouwde zij met Jan van Lelyveld, student geschiedenis en rechten, en redacteur van het studentenblad *Propia Cures*. Daarmee kwam er een einde aan haar toneelcarrière, maar niet aan de moeilijke jaren. Haar eerste dochtertje (Chrisje) overleed op 13 april 1947 op tweejarige leeftijd aan difterie. Midden in deze verdrietige tijd ontving Haasse een uitnodiging van de Stichting Collectieve Propaganda van het Nederlandse Boek (CPNB) om deel te nemen aan een prozawedstrijd. Ze besloot de uitnodiging aan te nemen, om haar gedachten af te leiden van de pijn die het verlies van haar dochtertje veroorzaakte (Truijens 2017). Het resultaat was de novelle *Oeroeg* waarmee Haasse de prijsvraag van de CPNB won. De novelle werd het Boekenweekgeschenk van 1948. Sinds het verschijnen van *Oeroeg* is Haasse een veel gelezen en hooggewaardeerd auteur. Aan haar werk werden veel literaire prijzen toegekend (Truijens 1994: 1–17). In 1958 ontving zij de Nationale Atlantische prijs voor *De ingewijden*; in 1960 de Internationale Atlantische prijs voor dezelfde roman; in 1962 de Visser Neerlandia prijs voor het toneelstuk *Een draad in het donker*; en in 1977 de Littéraire Witte Prijs voor *Een gevaarlijke verhouding of Daalen-Bergse brieven*. Zij ontving in 1981 de Constantijn Huygensprijs, gevolgd door de P. C. Hooft-prijs in 1984 en de Dr. J. P. van Praagprijs in 1985, alle drie voor haar gehele oeuvre. De roman *Heren van de thee* werd in 1993 genomineerd voor de AKO Literatuurprijs en door de Raad voor de Kunst voorgedragen voor de Europese literatuurprijs. In 1993 ontving zij de publieksprijs voor dezelfde roman; het was voor een breed publiek het hoogst gewaardeerde boek van 1992 (Truijens 1994: 1–17).

In 1981 verhuisde Haasse met haar man naar Frankrijk, naar het dorp St. Witz, ten noorden van Parijs. Hier woonden zij tien jaar. In deze afzondering schreef Haasse haar grote documentair-historische romans (o.a. *De groten der aarde of Bentinck tegen Bentinck*, 1981; en *Schaduwbeeld of Het geheim van Appeltern: Kroniek van een leven*, 1989), die een nieuwe doorbraak teweegbrachten. Met deze historische romans bereikte haar werk een zeer groot publiek. Vanaf 1980 verkreeg Haasse alom erkenning ook van academische instituten (Truijens 1994: 1–17). In 1986/1987 was zij gasthoogleraar letteren aan de Katholieke Universiteit in Tilburg. In 1987 werd zij erelid van de Belgische Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde en in 1988 werd haar door de Rijksuniversiteit van Utrecht een eredoctoraat in de letteren toegekend. In 1991 werd zij erelid van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde en in 1992 doceerde zij als gastschrijver aan de Rijksuniversiteit Leiden. In datzelfde jaar ontving zij uit handen van Koningin Beatrix de Eremedaille voor Kunst en Wetenschap in de Huisorde van Oranje (Truijens 1994: 1–17). In februari 1994 kreeg Haasse van het Franse ministerie van Cultuur de onderscheiding van *Officier de L'Orde des Arts et des Lettres* en vervolgens in 2003 de hogere onderscheiding *Commandeur*. In 1995 werd haar de Annie Romeinprijs uitgereikt voor haar hele oeuvre en ontving zij opnieuw een eredoctoraat in de letteren, nu aan de Katholieke Universiteit te Leuven. In 2002 werd de roman *Sleuteloog* bekroond met de NS Publieksprijs en de

Dirk Martensprijs. Deze roman werd in 2003 tevens genomineerd voor de AKO Literatuurprijs en was, eveneens in 2003, winnaar van de NS Publieksprijs. In 2004 kende het Comité van Ministers van de Nederlandse Taalunie de Prijs der Nederlandse Letteren toe aan Haasse. De International Astronomical Union noemde in 2007 een planetoïde naar Hella S. Haasse. De planetoïde die Haasse kreeg toebedeeld, draagt het nummer 10250. Zij bevindt zich—evenals de planetoïde 10251, die Mulisch kreeg toebedeeld—ergens tussen Jupiter en Mars (Peters 2007). Ter gelegenheid van de negentigste verjaardag van Haasse werd op 5 februari in 2008 het digitale Hella Haasse Museum geopend als het eerste digitale schrijversmuseum ter wereld. Het museum, een initiatief van Machteld van Gelder, producent, Sara Koster, vormgeefster en acquirierend redacteur van Querido, Patricia de Groot, maakte het persoonlijke archief, beeld-, tekst- en bronnenmateriaal grotendeels openbaar. Het trok binnen drie en een halve maand meer dan 50.000 bezoekers.⁷

1.2 DE REPRESENTATIE VAN HAASSE: EERSTE KARAKTERISERING

Het omvangrijke oeuvre van Haasse bevat romans en novellen, toneelstukken, een groot aantal essays, en een handvol gedichten. Haasse schreef historische romans; romans waarin de relatie tussen fictie en werkelijkheid wordt geproblematiseerd; geschiedverhalen; contemporaine psychologische romans; autobiografische romans; *gothic novels*; en essays. In vijftig jaar schrijverschap heeft Haasse vrijwel alle aspecten van de tijdsgeest onderzocht en alle genres beoefend.

Ik onderzocht de representatie van Haasses vroege oeuvre in toonaangevende literatuurgeschiedenissen, met name in: (1) *Beknopt handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde* (Knuvelde 1982); (2) *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis* (Van Bork & Laan 1986); (3) *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985* (Anbeek 1990); (4) *Nederlandse literatuur: Een geschiedenis* (Schenkeveld-van der Dussen 1993); (5) *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840–1990* (Ruiter & Smulders 1996); (6) *Altijd weer die vogels die nesten beginnen* (Brems 2006); (7) *Schrijvende vrouwen: Een kleine literatuurgeschiedenis van de Lage Landen 1880–2010* (Bel & Vaessens 2010); en (8) *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur* (Vaessens 2013). Zonder hier al te uitgebreid op in te gaan, constateer ik—aansluitend bij Margot Dijkgraaf (2014) en Elsbeth Etty (2006)—een discrepantie tussen de toenemende waardering van een breed publiek voor het oeuvre van Haasse, de vele literaire prijzen die zij ontving, en de afwezigheid van haar oeuvre in de literatuurgeschiedenis. Het oeuvre van Haasse wordt in vier van de bovengenoemde literatuurgeschiedenissen na Knuvelde volledig weggelaten (Anbeek 1990; Van Bork & Laan 1986; Ruiter & Smulders 1996; Vaessens 2013). Eénmaal wordt zij kritisch

⁷ Helaas is het digitale Hella Haasse Museum in 2016 van het internet verdwenen vanwege te hoge kosten. De rechten voor al het audio- en filmmateriaal waren voor vijf jaar geregeld en zouden door Querido opnieuw betaald moeten worden. Daar was geen geld voor. Veel van het materiaal is door het Literatuurmuseum overgenomen. Bron: Patricia de Groot, persoonlijke communicatie d.d. 01-10-2018).

besproken (Brems 2006); en eenmaal worden met name haar historische romans besproken (Schenkeveld-van der Dussen 1993).

Als het aantal verwijzingen naar een oeuvre een teken is van de inbedding ervan in de literatuurgeschiedenis—een manier om te zeggen dat een schrijver tot een bepaalde stroming behoort, en dus wezenlijk deel uitmaakt van het literaire landschap—moeten we constateren dat het oeuvre van Haasse niet is ingebed. Debet daaraan is dat het oeuvre van Haasse meestal niet tot een literaire stroming wordt gerekend.⁸ Wat is de reden voor de discrepantie tussen publieke waardering en officiële opname in de literatuurgeschiedenis? Heeft dit te maken met de inhoud van haar werk of met haar vermeende gebrek aan engagement? Is haar stijl te subtiel, intellectualistisch, of te genuanceerd, of is het gender van de auteur de doorslaggevende factor? Wat zijn de uitgangspunten van de verschillende literatuurhistorici geweest bij de weglating van Haasses oeuvre?

Van Bork en Laan (1986) baseren zich in *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis* op auteurspoëtica's. Anbeeks (1990) *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985* is een "nationale literatuurgeschiedenis gericht op normverschuivingen" (19). In *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840–1990* onderzoeken Ruiter en Smulders (1996) de opkomst van de moderniteit: welke rol speelden literaire teksten en tijdschriften bij maatschappelijke processen zoals democratisering, emancipatie, sociale vernieuwing, en secularisering? In *Nederlandse literatuur, een geschiedenis* (Schenkeveld-van der Dussen 1993) wordt gekozen voor een postmodern uitgangspunt en Brems (2006) wil de literatuurgeschiedenis zowel reproduceren als ontmantelen door te laten zien hoe en waarom verhalen en reputaties tot stand gekomen zijn. In *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur* stelt Thomas Vaessens (2013) vast dat het verschijnsel literatuurgeschiedenis in het geheel achterhaald is. Tegenover de literatuurgeschiedenis introduceert Vaessens het "transhistorisch lezen" via vijf frames: romantisch, realistisch, avant-gardistisch, modernistisch, en postmodernistisch.

Volgen we de poëtica's van moderne en postmoderne geschiedschrijvers, en constateren we dat Haasse in de geschiedschrijving niet voorkomt, maar ten dele wordt besproken (Schenkeveld-van der Dussen 1993) of vanuit genderperspectief kritisch langs de meetlat wordt gelegd (Brems 2006), dan moeten we concluderen dat Haasse zich te weinig kritisch heeft uitgelaten over haar literaire opvattingen om baanbrekend te zijn. Zij heeft geen normen doen verschuiven (Van Bork & Laan 1986). Haar opvattingen over emancipatie en kolonialisme stroken niet geheel, of geheel niet, met de heersende opinies (Brems 2006). Daarnaast speelt genderbias een rol (Anbeek 1990; Ruiter & Smulders 1996). Het is echter de vraag of Haasse zich werkelijk niet heeft beziggehouden met haar eigen of andermans poëtica. In haar autobiografische werken *Zelfportret als legkaart* (1954/1963), *Persoonsbewijs* (1967), *Krassen op een rots* (1970), en *Zwanen Schieten* (1997b) reflecteert Haasse nauwgezet op haar schrijverschap. In haar van grote eruditie getuigende filosofisch essay

⁸ Een uitzondering vormt *Het heilige huis* van Buikema en Wesseling (2006), dat het oeuvre van Haasse in een gotieke traditie plaatst.

Een kom water, een test vuur (1959) over de—wat haar betreft niet sekse-gebonden—tegenstelling tussen het mannelijk en vrouwelijk principe, citeert zij een groot arsenaal aan cultuurhistorische bronnen waarmee haar positie in een intellectuele gemeenschap wel degelijk bepaald kan worden.⁹ Daarenboven schreef Haasse in *Leestekens* (1965) essays over Simon Vestdijk, Anna Blaman, Jan Wolkers, Cees Nooteboom, A. Koolhaas, Iris Murdoch, Witold Gombrowicz, Elias Canetti, en Patrick White. Voor literaire tijdschrift *De Gids* schreef zij bovendien een belangrijk essay “Sporen van geweld” (1965) over de verwerking van de Tweede Wereldoorlog in de Nederlandse literatuur. In *Lezen achter de letters* (2000b) schreef Haasse wederom over Vestdijk, maar ook over Multatuli en Louis Paul Boon, over Anna Blaman, alsmede over Jan Wolkers, Koolhaas, en Hermans. Bovendien schreef zij diepgaand over Jacques Hamelink, over Hugo Raes, A. Alberts, D. Hillenius, Jos Rutting, Maarten ’t Hart, en Renate Dorrestein. Ook uit deze essays is de poëtica van de auteur zelf af te leiden. Verder verscheen in *Hella S. Haasse Bladspiegel: Een keuze uit de essays* (Haasse 1985) een dubbel-essay over de positie van de vrouw in de literatuur—“Het beeld in de spiegel I” en “Het beeld in de spiegel II”—evenals het te weinig opgemerkte essay “Afnemende maan,” over het beeld van de ouder wordende vrouw in de Nederlandse literatuur.

Het idee dat Haasse zich niet uitliet over haar eigen schrijverschap en over collega-schrijvers, wordt dan ook niet bevestigd door deze productie. In *Bewust en gewetensvol leven* (2006) laat Elsbeth Etty zien dat Haasse zich in haar essays wel degelijk uitliet over haar schrijverschap en dat van haar collega’s. De manier waarop Haasse haar visie op de Nederlandse literatuur verwoordde, is echter on-Nederlands genuanceerd. Volgens Kees Fens (1997: 167–168) paste die nuance niet in het beeld dat in de jaren veertig was gecreëerd van een nieuwe generatie prozaschrijvers als het product van de oorlog (Fens 1997: 167–168). Met name Hermans, Van het Reve, en Mulisch werden gezien als vertegenwoordigers van een generatie voor wie de wereld een doorgaande oorlog is. Schrijvers die niet aan die “leer” van critici en historici beantwoorden, vallen, aldus Fens, buiten de geschiedschrijving. Haasse schreef volgens Fens een ander soort literatuur en een andere soort kritiek, die niet paste in het beeld dat men nu eenmaal had geschapen van de naoorlogse literatuur (Fens 1997: 167–168). Een goed voorbeeld daarvan vorm het essay “Het ‘vrouwelijk

⁹ Onder hen de psychiater H. C. Rümke (WV 30); Maurice Nicoll (WV 34); Joseph Wood Krutch (WV 45, 47); Shakespeare (WV 50); Racine (WV 51); Vondel (WV 51); Milton (WV 51); Choderlos de Laclos (WV 52, 129); Goethe (WV 53); Benjamin Constant (WV 53); Fellini (WV 57); Hugo Claus (WV 58); Thomas Mann (WV 58); Albert Huxley (WV 59); Alberto Moravia (WV 59); Tennessee Williams (WV 59); Louis Paul Boon (WV 59); F. Schottländer (WV 61); “de beruchte” Otto Weininger (WV 61); H. F. Amiel (WV 63); Freud (WV 65); Oswald Schwarz (WV 66); Annie Romein-Verschoor (WV 66); A. V. Nyemilov (WV 68); Bachofen (WV 69, 70); Viola Klein (WV 75, 101, 108); F. Lundberg en M. Farnham (WV 76); Victor W. Eisenstein (WV 85); Quintillanus (WV 87); Hélène Nahas (WV 91); Simone de Beauvoir (WV 92); de psychologen H. F. Tashman (WV 94) en P. Fletcher (WV 95); E. M. Forster (WV 99); de psychologe Irene Josselyn (WV 114); de psycholoog Ashley Montagu (WV 117); R. C. Curtius (WV 121); en de sociologen A. Myrdal en V. Klein (WV 146).

niemandsland” (2000) over twee romans van Hermans: *Onder professoren* (1975) en *Uit talloos veel miljoenen* (1981). Door de literatuurkritiek zijn deze romans geïnterpreteerd als een afrekening met Hermans’ Groningse verleden (Peters 2007: 51). Haasse echter, laat nog een ander aspect zien, namelijk dat Hermans in deze romans diepgaande en empathische psychologische portretten schetst van vrouwen in de overgang. “Wat deze ogenschijnlijk banale personages belangwekkend maakt,” zo betoogde Haasse in haar essay, “is niet het zogenaamd sociologische aspect, maar de aard van de presentatie. De blik van de waarnemer is genadeloos scherp, maar zijn voorstelling van zaken is gebaseerd op medelijden” (Haasse 2000b: 140).

Hermans en de vrouw in de overgang. Deernis. Dit past inderdaad buitengewoon slecht in het beeld van wraakzucht, dat door de literaire kritiek van Hermans is gecreëerd. Maar deernis is ook niet erg militant. Het beeld dat van Haasse dat persisteert, is dat van een conventioneel auteur die weinig geëngageerd is en zich niet uitspreekt over maatschappelijke vraagstukken. Waar de crisis van de ouder wordende man een erkend literair en maatschappelijk thema is (e.g. Coetzee 2007; Roth, 2009), geldt dat in veel mindere mate voor de crises van de ouder wordende vrouw. Het thema dat door De Beauvoir (1960, 1968a, 1970) voor het eerst op de feministische agenda is gezet, wordt—wanneer Haasse zich er mee bezighoudt—beschouwd als “conventioneel”.

Volgens Frank de Glas (2003) hebben de reputatie van Haasse en haar uitgeverij Querido elkaar medebepaald. Querido stond bekend als een uitgever van “sociaal-realistische” literatuur, van de “degelijke vertellers” (De Glas 2003: 111). Het “spraakmakende straatrumoer” van de nieuwe schrijversgeneratie staat tegenover de “degelijkheid” van de oude schrijversgeneratie, waarmee zowel Querido als Haasse worden geassocieerd (De Glas 2003: 114). Ook in haar media-optreden neemt Haasse, aldus De Glas, afstand van de radicale artistieke en politieke vernieuwingsbewegingen die in de nieuwe literatuurgeschiedenissen de aandacht trekken. In haar werk zien we, zoals De Glas benadrukt, geen behoefte om confessionele volksdelen te beledigen, geen flirt met het nihilisme, en ook niet de expliciete seksscènes waarmee haar schrijvende generatiegenoten de aandacht op zich wisten te vestigen. Haasse heeft weinig op met politiek of artistiek radicalisme en breekt geen heilige huisjes af. De wijze waarop zij haar reserves formuleert tegen zowel de radicale vernieuwingsbewegingen als tegen de bestaande orde, is zo genuanceerd dat haar werk weliswaar binnen het literaire landschap van dat moment de aandacht trekt, maar uiteindelijk niet wordt opgenomen in een literatuurgeschiedschrijving die zich richt op politieke vernieuwingsbewegingen, normverschuivingen, en straatrumoer (De Glas 2003: 116–117).

In *Kritisch Lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur* wijt Aleid Truijens (1994: 17) het gebrek aan belangstelling voor Haasse aan het stempel dat Haasse vanaf het begin van haar carrière kreeg, en dat door de kritiek steeds opnieuw werd bevestigd: Haasse zou volgens de kritiek een vakbekwaam, maar weinig vernieuwend schrijfster zijn, in formeel en thematisch opzicht traditioneel en niet betrokken op de snel veranderende naoorlogse maatschappij (17). Zij zou weliswaar bewonderingswaardige complexe structuren

scheppen, maar het staketsel in romans als *De ingewijden* blijft zozeer zichtbaar dat de personages zouden worden gereduceerd tot bouwstenen (18). Een ander bezwaar luidt dat de stijl gezwollen zou aandoen en dat de bedachtzame, wat plechtige toon haar op zich oorspronkelijke ideeën zou schaden (Truijens 1994: 18). Hans Warren vatte het in de literatuurgeschiedenis vigerende beeld van de auteur in één vernietigende recensie samen:

In een onvriendelijke bui heb ik eens over het proza van Hella S. Haasse geschreven dat het leesvoer voor de betere kringen was. Niettemin zit er een stevige grond van waarheid in die constatering. Ze schrijft als een mevrouw voor andere vrouwen. Wanneer ze autobiografisch schrijft (en dat doet ze vaak) blijft ze ook dan een mevrouw. Alles wat aanstootgevend zou kunnen zijn omzeilt ze. Ook in haar proza zonder autobiografische inslag tracht zij scherpe kanten bij te slijpen. Zelden gaat het bij haar over het echte, harde, wrede leven—de werkelijkheid wordt door deze schrijfster doorgaans verzoet. (Warren UN 28-11-1986 geciteerd in Etty 2006: 76–77)

De suggestie dat vrouwen geen echt, hard, en wreed leven hebben, wordt door de uitspraak zelf ontkracht. Hoe wreed is het als je het (vermogen tot) leven zelf ontzegt wordt, louter omdat je bestaan gereduceerd wordt tot dat van een “mevrouw”? De vaststelling dat Haasse een schrijvende mevrouw voor andere vrouwen zou zijn, is bovendien, zo blijkt uit onderzoek van o.a. Marianne Vogel (2001b), dubbel negatief. Over het algemeen worden mannelijke schrijvers namelijk niet vergeleken met vrouwelijke schrijvers, zo stelt Vogel. Niet omdat die er niet zijn (ze vormen 20% van het gepubliceerde proza tussen 1945 en 1960), maar omdat een dergelijke vergelijking een aantasting van de mannelijke status zou betekenen (Vogel 2001b). Omgekeerd betekent het feit dat recensenten bij de door Vogel onderzochte vrouwelijke auteurs relatief (te) veel vergelijkingen met andere vrouwelijke auteurs opvoeren, dat ze deze lager waarderen (Vogel 2001b: 41–41). In bovenstaande citatie klinkt het pedante vooroordeel van de mannelijke recensent door die zich groter maakt door (me)vrouwen kleiner te maken. In mijn lezing van *De verborgen bron* en *De ingewijden* zal ik aantonen dat niet Haasse alles wat aanstootgevend is vermijdt, maar dat literaire critici wat weerbarstig en aanstootgevend is in het oeuvre van Haasse niet lezen. Daarbij beargumenteer ik dat vooroordelen rondom Haasse een reputatie hebben gevestigd die ervoor heeft gezorgd dat aan het oog werd onttrokken hoe nauwgezet en wanhopig Haasse heeft geschreven over de verschrikkingen van het echte, harde, wrede leven en de productie van een onvoorstelbare psychotische werkelijkheid rond de Tweede Wereldoorlog. Het is juiste deze, in de beeldvorming onopgemerkte thematiek die haar tot een van de belangrijke naoorlogse auteurs maakt, inderdaad verwant aan Mulisch en Hermans. De voor mijn onderzoek relevante informatie trof ik met name aan in de vroege literatuurkritiek aan en in Brems (2006).

1.3 HAASSE EN HET SURREATIONALISME

In *Zelfportret als legkaart* (1954/1963) stelt Haasse zichzelf de vraag waarom zij schrijft: Wat peilt zij wanneer zij het dieptelood van de herinnering neerlaat? De werkelijkheid van een voorbijgeperiode, een uur, een ogenblik uit het verleden (ZL 31)? “Wat wil ik eigenlijk? Een serie fotografieën?” (ZL 31). Het antwoord is: nee. Haasse vertrekt vanuit de bekende werkelijkheid, maar beschrijft die werkelijkheid zo dat door de realiteit heen een geïntensiverende werkelijkheidsbeleving ontstaat. Zodoende ontstaat een, in de woorden van Bachelard, *surrationalisme*¹⁰ (PN 117–118). Het surrationalisme vertoont overeenkomsten met de realiteit, maar met een realiteit die openbreekt naar iets dat net buiten haar bereik ligt. Kenmerkend voor het surrationalisme is de samensmelting van verschillende werkelijkheidsniveaus. Haasse wil de onzichtbare dimensie van de werkelijkheid herstellen (Haasse 1965: 148) of doorzichtig maken (Van Buuren 1981: 21). *De ingewijden* en *De verborgen bron* bewegen zich tussen verbeelding en werkelijkheid. Wat zich ogenschijnlijk in een realistisch decor lijkt te voltrekken, is dat bij nader inzien niet. De labyrintische ruimten van Haasses personages herinneren aan die van Franz Kafka (*Das Schloss*), Gustave Meyrink (*Der Golem*), Andrej Bely (*Petersburg*), en de epische films van Andrei Tarkovski en Lars von Trier (*Breaking the Waves*, *Antichrist*, en *Melancholia*).

Volgens Hugo Brems (2006) was er in de eerste vijftien jaar na de oorlog een opvallende aandacht voor de irrationele kanten van het bestaan. Niet alleen schrijvers als Vestdijk, Hermans, en Mulisch, maar een gehele generatie prozaschrijvers was in de eerste vijftien jaren na de oorlog in de ban van de droom, het onbewuste, en het fantastische (Brems 2006: 164–166). De verklaring hiervoor moet, aldus Brems, (2006: 166) gezocht worden in een vlucht uit de troosteloze werkelijkheid van de bezettingsjaren en de jaren daarna, alsmede in het diepe besef dat het leven zelf irrationeel is. Dit laatste is met name het geval bij schrijvers als Hermans, Reve, en Mulisch, aldus Brems. In tal van prozabijdragen, met name in *Criterium*, speelden surrealistische aspecten een rol, zo stelt hij. Zo is de experimentele roman *De God denkbaar, denkbaar de God* (1956) een overtuigende demonstratie van Hermans’ affiniteit met het surrealisme (Brems 2006: 165). Ook proza dat als realistisch en ontluisterend te boek stond, ontsnapt, aldus Brems (2006: 165), niet aan een onderstroom van belangstelling voor het surreële, getuige de talrijke dromen in *De avonden* van Reve, en de verstrengeling van droom en fantasie in het werk van Blaman. Het werk van Mulisch met zijn overvloedig gebruik van dromen, mythen, en fantastische gebeurtenissen, alsmede zijn verzet tegen de louter realistisch roman, schaaft Brems in deze bredere context. In de romans van Mulisch wordt de lezer immers geconfronteerd met een opeenstapeling van

¹⁰ Anders dan het surrealisme, dat volledig is gebaseerd op de droom, is het dialectisch surrationalisme een rationalisme waarin de rationale geest droomt: “it is in [the] area of dialectical surrationalism that the scientific mind dreams. It is here and nowhere else that anagogic reverie comes into being, reverie which ventures into thought, reverie which thinks while it ventures, reverie which seeks an illumination of thought by thought, which finds a sudden intuition beyond the veils of informed thought (PN 32/39).

mythologische en magische motieven, die het gewone verbinden met het wonderbaarlijke, goddelijke (Brems 2006). In het onderstaande betoog ik dat het vroege oeuvre van Haasse tot deze door Brems gesignaleerde surrealistische stroming gerekend moet worden.

Hella Haasse debuteert in 1939 met vijf gedichten in het jongerentijdschrift *Werk*, de voorloper van het door *Forum* geïnspireerde *Criterium* (eerste jaargang 1940). In 1945 publiceert zij haar eerste gedichtenbundel: *Stroomversnelling*. Den Besten (1953) en Heerikhuizen (1948) rekenden de poëzie van Haasse tot de *Criterium*-generatie (Alofs 1981: 14). Ook Knuvelder benoemt deze verwantschap (1982). *De verborgen bron* verscheen in 1950, na het grote succes van *Oeroeg* (1948). De eerste versie ervan verscheen echter al vijf jaar eerder, in 1945, onder de titel "Fragment van een brief," in het tweede nummer van het net opgerichte tijdschrift *Het Woord* (zie Calis 1999: 17–18). In *Het Woord* stond, zoals gezegd, de belangstelling voor de irrationele kant van het bestaan voorop. De redactie meende dat "een poëzie van ruimer adem" niet gebaat was bij een te grote rol voor de werkelijkheid (Calis 1999: 17–18). Heerikhuizen constateerde dat Haasses poëzie "romantisch-lyrische woorden in hun symbolische betekenissen (hart, bloed, droom, spiegel) en 'de door *Criterium* gebruikte archetypische motieven van het kind, de moeder, de dood, het water, het ik' vermengt met de anekdotisch-realistische termen van de nieuwe zakelijkheid" (Heerikhuizen geciteerd in Alofs 1981: 14). Den Besten signaleert in Haasses werk "een existentiële worsteling tussen het vrouwelijke elementaire (water, stroom, vuur, extase, overgave) en de mannelijke abstractie" (Den Besten geciteerd in Alofs 1981: 14). Hoewel de karakterisering van de polen "mannelijke abstractie" en "vrouwelijk elementaire" een zeker essentialisme niet schuwt, maakt de spanning tussen een surrealistische en een realistische pool een patroon zichtbaar dat bepalend is voor *De verborgen bron* en *De ingewijden*.

De belangstelling voor de droom, het onbewuste, en het surrealisme was een periodekenmerk van de debuutjaren van Haasse. In diezelfde periode publiceerde Bachelard zijn poëtica van de vier materiële elementen. Bachelard had grote invloed op het surrealisme (Chimisso 2001), en zijn surrationalisme vormde een nieuw begrip in de wetenschapsfilosofie. Volgens Bachelard zijn taal, wetenschap, en literatuur in het algemeen te herleiden tot elementaire vormen van verbeelding die zo diep in het onbewuste zijn verankerd dat elke vorm van waarneming, denken, of kunst beïnvloed wordt door een zeker surrationalisme (*PN*, *AD*, *ERR*, *ERW*, *PV*, *WD*). Dit surrationalisme vindt uitdrukking in een onirische (droom)taal; een taal die voortkomt uit het onbewuste. Bachelards reeks over de vier archetypische elementen verscheen tussen 1942 en 1952. Dit is de periode waarin enerzijds de politieke dreiging van het fascisme en het nationaalsocialisme werkelijkheid werd, en waarin anderzijds een Europese generatie schilders en schrijvers in de greep komt van archetypische motieven, mythologie, droom, onbewust leven, en de natuur (Den Besten & Heerikhuizen in Alofs 1981). De vraag of de publicaties van Bachelard in die belangstelling een rol hebben gespeeld dient zich aan. Dat Bachelard in Nederland een zekere bekendheid genoot, blijkt o.a. uit het verschijnen van het proefschrift *Onirische taal: Gaston Bachelards*

theorieën over de dromende literaire verbeelding, getoetst aan het oeuvre van William Faulkner (Poulssen 1959), en uit de belangstelling die de in die jaren populaire Nederlandse filosoof van de “metabletica”, J. H. van den Berg, voor Bachelard toont (Zwart 2002).

Het “Fragment van een brief” (Haasse 1945a), dat een eerste schets vormt van de novelle *De verborgen bron*, verscheen in *Het woord* (jg. 1, nr. 2, pp. 17–18). In het fragment schrijft een man aan zijn vrouw Irina over een bezoek dat hij bracht aan een oud landhuis, waar de moeder van Irina is opgegroeid. Het fragment behandelt de tegenstelling tussen de dromende kunstenaar en het harde rationalisme van zijn vrouw:

Ik wilde dat je zelf hier was—of nee, ik wil het eigenlijk niet—waarschijnlijk uit angst dat ik met jouw ogen zou zien. Want jij bent nuchter, Irina, zo nuchter, dat ik soms niet begrijpen kan hoe het me mogelijk is met je samen te leven. Niets staat verder weg van mijn Arkadische dromen dan jij—je onbarmhartig heldere grijze ogen, je practische [sic] inzichten, je methematische [sic] geest. Het is ten enenmale ongelofelijk, dat jij stamt uit dit oude, wonderlijke huis, vol geur van rozen en in de zon stovend gras, en met die windsuizeling tussen de muren—je moeder is hier geboren, je grootvader woonde er zijn leven lang—zou jij dezelfde zijn die je nu bent als je dit gekend had? Ik weet het niet. Ik ben haast bang voor je tegenwoordigheid hier, Irina. (Haasse geciteerd in Calis 1999: 68)

De nuchtere Irina met haar onbarmhartige grijze ogen, praktische inzichten, en mathematische geest staat mijlenver af van het dromende bewustzijn van de brieveschrijver. Deze spanning past in het beginselprogramma van *Het woord*, en wordt verder belicht in de verklaring die voorafgaat aan “Fragment van een brief”. In de rubriek “Van eeuwigheid tot uur” die op het fragment volgt, snijdt van Ferdinand Lange de tegenstelling tussen de scheppende kunstenaar en de alledaagse realiteit nogmaals aan. Haasse debuteerde dan ook in een literaire omgeving die in het teken stond van droom en surrationalisme. Titel en thematiek van “Fragment van een brief” van debutante, Hella S. Haasse, moeten het programma van *Het woord* illustreren.¹¹

Het vroege oeuvre van Haasse is onderdeel van een stroming zoals die door Brems (2006) in “De literatuur van 1955 tot 1965” (2006: 164-170) wordt omschreven. Door de verschillende genres—poëzie, novellen, romans—heen loopt een gemeenschappelijke interesse in “mythologie, droom, onbewust leven en natuur” (Forster geciteerd in Renders 1990: 46). Die interesse is niet idiosyncratisch voor Haasse. Dat die interesse werd geïnspireerd door de publicaties van Gaston Bachelard, is niet ondenkbaar. Truijens (1994: 19) stelt vast dat het moeilijk is Haasse in een stroming in Nederlandse literatuur te plaatsen.

¹¹ Kort nadat deze aflevering verschenen was, schreef Hans Redeker aan Ferdinand Langen: “Zoojuist [sic] ontving ik in dank het tweede nummer van *Het Woord*. Ik vind het heelemaal [sic] niet bij het eerste nummer achterstaan. De verzen van Eddy Evenhuis en de kwatrijnen van Bert Voeten leken mij persoonlijk niet erg belangrijk, maar het fragment van Hella Haasse en vooral het essay van Koos Schuur vond ik uitstekend” (Redeker geciteerd in Calis 1999: 70).

Duidelijk is in ieder geval dat Haasse niet tot het “Hollands realisme” kan worden gerekend. Vanuit een grotere, Europese stroming, die in de Nederlandse literatuurgeschiedschrijving op de achtergrond is geraakt—namelijk het surrationalisme of het magisch realisme—laat het vroege oeuvre van Haasse zich wel degelijk als een geheel beschrijven. Het is voor een beter begrip van het oeuvre spijtig dat Haasse in Brems niet onder dit literaire lemma terecht is gekomen, maar onder het politiek gemotiveerde lemma “vrouwelijke schrijvers” (Brems 2006: 170). Haasse schreef, zoals Truijens (1994: 19) opmerkt, geen vrouwelijke bekentenisliteratuur. Volgens Truijens (1994) is er sprake van een “zeer aardse en systematische zoektocht naar ‘de wereld achter de dingen’” (19). Zij spreekt van een “verticale literatuuropvatting” en een verwantschap met auteurs die “iets als ‘synchroniciteit’ in hun romans proberen te bereiken” (Truijens 1994: 19). Truijens (1994) wijst op “het waarnemen met een geladen bewustzijn” (19) waarbij het leven wordt ervaren als iets raadselachtigs, en rekent Haasse met een mooie term tot de “Aardse Mystici.” (Truijens 1994: 7). De daarbij behorende motieven zijn “het labyrint”, “de verborgen bron” en “de draad in het donker” (Truijens 1985: 6). Constante in Haasses oeuvre is “het zoeken naar de patronen, naar het ‘plan’ dat aan die terugkeer van verschijnselen ten grondslag ligt” (Truijens 1985: 5). Truijens constateert dat Haasse balanceert tussen rationaliteit en irrationaliteit (1994: 7). Haasse wil evenmin als andere schrijvers na WO II, zoals Mulisch of Hermans, een psychologische of empirische werkelijkheid uitbeelden, maar exploreert achterliggende verbanden. Het onderzoek naar deze patronen vereist een even grote aandacht voor het mysterieuze als voor het alledaagse, triviale, aldus Brems (Brems 2006: 166).

Samenvattend constateer ik dat er in het vroege werk van Haasse een onderscheid bestaat tussen (a) de weergave van de werkelijkheid; en (b) de verbeelding of vertekening van die werkelijkheid vanuit de blik van een instantie die de werkelijkheid vervormt. In die vertekening spelen de archetypische elementen aarde en water een grote rol.

1.4 PERSOONLIJKE MYTHE

Charles Mauron (1963) wees in *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* op de “persoonlijke mythe” in een oeuvre. De persoonlijke mythe bestaat uit een dramatisch getoonzette serie metaforen die zich doorheen het gehele oeuvre in steeds dezelfde patronen herhalen. Alle vroegkinderlijke ervaringen worden erin meegenomen, of anders geformuleerd; in de latere ervaringen van de auteur worden de vroegere ervaringen in heel hun omvang weer tot leven gewekt (Polet 1996). Dit gebeurt echter gradueel, omdat de vroegere ervaringen de intensiteit van de recente gevoelens en affecten versterken. De persoonlijke mythe evolueert van werk tot werk, maar de basis blijft zichtbaar door de variaties heen. Haasse suggereert het bestaan van een persoonlijke mythe onder andere in haar gesprekken met Arjan Peters in *De handboek der verbeelding*:

Ik wilde een verhaal schrijven over iemand die verdwaalt in de bush, de grote eucalyptuswouden die zich eindeloos uitstrekken. Toen ik bezig was realiseerde ik me ineens dat precies hetzelfde pakket van gegevens en obsessies die in al mijn werk een rol spelen, daarin ook weer naar voren kwam. (Peters 2007: 33)

Obsessieve landschapsbeschrijvingen zijn, zo zouden we de persoonlijke mythe kunnen parafraseren, symbolische uitdrukkingen van een innerlijk drama dat gespiegeld in natuurverschijnselen voor het bewustzijn toegankelijk wordt gemaakt. De vraag is hoe de persoonlijke mythe en het onderzoekscorpus aan elkaar gerelateerd zijn. Jonathan Culler wees op het belang van een afgebakend corpus van verscheidende samenhangende teksten als onderzoeksobject (Culler 1975: 20–31). De op Bachelard gebaseerde materiële semiotiek kiest de schrijver als norm (DB 13; PV 101; AD 136; Poulssen 1959). Wat door één auteur geschreven is, vertoont per definitie voldoende coherentie. Hoewel Bachelard zich onthoudt van het gebruik van biografische gegevens als bewijsmateriaal (DB 18) en de literaire tekst het object van onderzoek vormt, kan de metaforiek daarin in laatste instantie wel getoetst worden aan het leven van de auteur, mits het werk niet tot een psychogenetisch achtergrondverschijnsel bij het leven wordt.

Bachelard veronderstelt namelijk dat een auteur een duidelijk affiniteit heeft voor één of twee van de vier elementen (PV 101; DB 54). Bij het doortrekken van die affiniteit naar een persoonlijke mythe moet het voorbehoud gemaakt worden dat de auteur “Haasse” niet eenvoudigweg gelijkgesteld kan worden met de historische persoon Haasse. Het gaat niet om de persoon van het werk, maar de auteur binnen het werk. De “geïmpliceerde auteur” is iemand anders dan de historische auteur van een werk. De geïmpliceerde auteur neemt soort middenpositie in tussen enerzijds de verteller en anderzijds de reële auteur. Zij is duidelijk te onderscheiden van de biografische, historische persoon van de schrijver; deze namelijk kan verschillende teksten, met verschillende impliciete auteurs schrijven. De impliciete auteur van *De verborgen bron* en *De ingewijden* is niet identiek, al vertonen ze grote overeenkomst in visie en probleemstelling. De som van de impliciete auteurs van het gehele oeuvre van Haasse kan men de “persona poëtica” van Haasse noemen. Dat wil zeggen het persoonsbeeld dat voor de lezer uit het oeuvre oprijst en dat bestaat naast het biografisch beeld (de “persona practica”) van Hella S. Haasse (Bronzwaer 1978: 1–18).

Personages drukken een gemeenschappelijke persoonlijk mythe uit, maar actualiseren die mythe op verschillende wijze. De persoonlijke mythe is dan ook niet de vertegenwoordiging van de filosoof of de schrijver, maar zijn “onpersoonlijke dubbelganger” (Van Tuinen, Schuilenburg & Romein 2009: 33). De schrijver is slechts het omhulsel van haar voornameste conceptuele personages, die er de bemiddelaars van zijn. Zij moeten worden opgevat als “tussenpersonen” of “heteroniemen” van de schrijver (33). Personages worden hier dan ook opgevat als de affectieve en perceptieve *sensibilia* van concepten (33). “Je leeft in romans mogelijke werelden,” zegt Haasse (2002: 17). De persoonlijke mythe heeft een veelvoud aan scenes nodig om tot ontwikkeling te komen. “Ik ging in die jaren op in mijn

personages,” aldus Haasse over de eerste twintig jaar van haar schrijverschap (Haasse geciteerd in Kuitert & Rotenstreich 2002: 16). “Ik leed met ze mee. Je zou kunnen zeggen: ik zat onder de oppervlakte, ik kon nog niet over de rand kijken” (16). De persoonlijke mythe is het resultaat van een worsteling; een “woest gevecht”, zoals Marie Stahlie (2008) het noemt, dat het hele oeuvre nodig heeft om te verschijnen, maar dat in het vroege werk in de kiem al volledig aanwezig is. In gesprek met Johan Diepstraten zegt Haasse over de hoofdpersoon van *De verborgen bron* en *De ingewijden*:

Elin was de hoofdpersoon van alle verhalen die ik in mijn pubertijd schreef, steeds weer dook ze op, zij het onder andere namen. Later was ik haar een tijdlang kwijt; misschien leek dat zo, omdat ik me in werkelijkheid juist méér met haar vereenzelvigd had dan ooit tevoren of daarna. Toen ik “Elin” terugvond had ik haar in feite voorgoed verloren. Daarom kwam ik er ook toe in *De verborgen bron* over haar te schrijven als over iemand die lang dood is in elk geval wég is. Ik kon alleen indirect haar beeld oproepen. (Haasse geciteerd in Diepstraten 1981: 34)

Haasses alter ego’s werken een persoonlijke mythe uit, waarin het concept narratief wordt en het subject een gezichtspunt of een “subject van expressie” (Van Tuinen, Schuilenburg & Romein 2009: 33). “wat is het individuele bewustzijn precies?” (Haasse 2004a: 198). Haasse kan het niet zeggen omdat romanschrijven in ieder geval “*niet* is gevormde meningen formuleren,” maar, integendeel, “een staat-van-zijn” is (Haasse 2004a: 198).

Als ik in het vervolg verwijs naar de auteur, en naar de persoonlijke mythe van de auteur die leven en werk verbindt, dan vat ik de auteur op als de onpersoonlijke dubbelganger waarin de auteur denkt. Schrijvers zijn volgens Haasse een speciaal soort waarnemers, die in de vorm van fabels het waargenomene gestalte geven: “Objectief en subjectief zijn in hun wezen en werk niet te scheiden. Een schrijver *is* al zijn romanfiguren, en hij is ze *niet*” (Haasse 1967: 80). In de woorden van Deleuze en Guattari (1994: 64): Ik ben niet langer mezelf, maar de aanleg van het denken om zichzelf terug te vinden en uit te spreiden over een vlak dat mij op meerdere plaatsen doorkruist.¹²

1.5 DE METAFOOR OPENT DE DEUR NAAR INZICHT

Volgens Bachelard is de staat van zijn van de auteur niet te traceren in diens beginselverklaringen, maar in de metaforiek (PV 120). Hoe werkt dat bij Haasse? In *Oeroeg*, *De verborgen bron*, en *Het woud der verwachting* creëert Haasse in eerste instantie een beeldenwereld waarin het verlangen naar een verloren continent de beelden en personages onderdompelt in een haast tastbare melancholie. Rond 1954 begint het verzinnen van personages

¹² Parafraze van het Engels: “I am no longer myself but thought’s aptitude for finding itself and spreading across a plane that passes through me at several places” (Deleuze & Guattari 1994: 64).

en romances haar echter tegen te staan. In deze periode is zij bezig zich “te bevrijden uit de laatste resten van die cocon van kwetsbare eenzelligheid waarin ik mij verscholen had sinds ik volwassen heette” (Haasse 2004a: 211). In de autobiografie *Zelfportret als legkaart* (1954/1963) tracht Haasse nu rechtstreeks uiting te geven aan een eigen werkelijkheid. Dit levert een gelaagde schrijversbiografie op, waarin de ervaring van het alledaagse leven van een vrouw in de jaren vijftig wordt vermengd met een intellectuele bezinning op de grote mensheidsthema’s. Welke werkelijkheden vormen de wereld van een vrouw en schrijver? Wat wil de schrijver als zij met het dieptelood van de herinnering haar leven peilt (ZL 31)? Haar intenties zijn persoonlijk noch autobiografisch: zij wil “met behulp van die momentopnamen iets reconstrueren van de grote tijds- en groei-eenheden waar zij slechts onderdeel van zijn” (ZL 31). De autobiografie komt voort uit een behoefte aan “geestelijke zinnelijkheid” en is het gevolg van het inzicht dat de roman “een privé-maskerade is van gestalten waarin de schrijver zich bewust of onbewust, in wensdroom, actie van afreageren, of gebondenheid aan een bepaald complex, heeft gesplitst” (ZL synopsis). Zoals Haasse het formuleert:

Mijn hele leven is opgebouwd uit een overvloed van momenten en beelden. Al schrijvende ontdek je wat een beeld te betekenen heeft; *de metafoor opent de deur naar inzicht, er blijkt samenhang in de beelden* die je getroffen hebben. Je bent een soort van koraalrif. Steeds zet er weer iets aan. In dat materiaal moet je telkens nieuwe vormen aanbrengen. (Haasse geciteerd in Kuitert & Rotenstreich 2002: 20, cursivering toegevoegd)

In het schrijvend leven ben je een soort van koraalrif; een organisme. Steeds zet er weer een nieuw laag aan. Dit betekent niet dat er een soort superstructuur is die alles bijeenhoudt. Haasse omschrijft, net als Harry Mulisch, het oeuvre als een organisme dat kan groeien en veranderen, maar wel binnen het DNA dat wordt bepaald door de schrijver van het oeuvre (Mulisch 1961: 108 zoals weergegeven in Bax 2015). Binnen dat DNA is het niet de beschrijving van de werkelijkheid, maar de fictie—en dan specifiek de metafoor—die de weg opent naar inzicht. Metaforen ontsluiten een ander verhaal dan het reeds door de auteur gekende verhaal. Literatuur is geen representatie van een werkelijkheid. Creativiteit hangt samen met het uithouden van de chaos en het niet-weten. “Op het niveau van de werkelijkheden die ik al kende had er van alles uit mij kunnen worden,” aldus Haasse in *Zelfportret als legkaart*:

Ik was nog vloeiend, kneedbaar, ik had mij in een vorm kunnen laten vangen, ik had daar kunnen stollen, schijnbaar veilig geborgen binnen de orde van de als “enige echte” erkende wereld. De vakken en laden stonden wijd open, ik hoefde maar te kiezen, links of rechts of het gulden midden, zwart of wit of grijs, onder of boven, bij de nuchtere realiteit of in de regionen van de illusie, die franje des dagelijkse levens, en ik zou geclassificeerd

zijn, herkenbaar, voorzien van een etiket en daardoor opgenomen, bevrijd van onzekerheid, in het bezit van een richtsnoer, een gedragscode, geldende normen. Maar ik wilde niet. (ZL 177-178)

“Ik wilde niet.” Haasse verwoordt hier een belangrijk nieuw materialistisch uitgangspunt; namelijk dat de creatie een concept, of een kunstwerk ver weg moet blijven van beginselverklaringen en vaste betekenissen, om in contact te kunnen blijven met de chaos. Beginselverklaringen waarin het denken is gesteld tot de enige echte erkende wereld, zijn volgens Deleuze en Guattari een soort geleefde “paraplu” die tegen de chaos beschermt maar die ook de creatie buitensluit (1994: 202). De beginselverklaring wordt opgericht omdat er niets verontrustender is dan het denken dat aan zichzelf ontglipt, of dan ideeën die alweer verdwijnen nog voordat ze gevormd zijn. Daarom zijn we geneigd vast te houden aan gevestigde kaders en opinies (Van Tuinen, Schuilenburg & Romein 2009: 36). Om daaruit te breken is creativiteit nodig en nieuw denken. Het scheppend denken is slechts mogelijk in zoverre het toegang tot de chaos verkrijgt en juist breekt met de *doxa* (Deleuze & Guattari 1994: 203). Dat nieuwe denken geschiedt in het brein. Maar wat verstaan nieuw materialisten onder het brein? Deleuze en Guattari vatten het denkend brein op als een membraan tussen binnen en buiten. Het brein is niet een persoonlijk brein, maar een “psychofysisch ‘wereld-brein’ of Denken-Zijn”. Het is volgens Deleuze en Guattari (1994: 210) het brein dat denkt, en niet de mens. Deleuze spreekt, aldus Van Tuinen, Schuilenburg en Romein (2009), niet over het empirisch brein van een objectiverende wetenschap zoals de neurobiologie of de psychologie, en ook niet over een transcendentiaal subject, zoals het cartesiaanse cogito of het fenomenologisch bewustzijn. “Subject en object zijn slechts de afgeleiden van een gemeenschappelijk en collectief ‘membraan’ of *interface*, waarop ego en wereld, binnen en buiten, idee en natuur ononderscheidbaar worden” (Van Tuinen, Schuilenburg & Romein 2009: 36).

In *Mille plateaux* beschrijven Deleuze en Guattari het brein als “een populatie, een verzameling stammen” (Van Tuinen, Schuilenburg & Romein 2009: 37). Een nieuw circuit in de kunst, wetenschap, of filosofie is altijd ook een nieuw circuit in het brein (37). Deze zogenoemde “noölogie” (37) wordt gedeeld door Gaston Bachelard. Een nieuw poëtisch beeld is volgens Bachelard “a new being in our language, expressing us by making us what it expresses; in other words, it is at once a becoming of expression, and a becoming of our being. Here expression creates being” (*PS* xxiii). Expressie is niet representatief; het herhaalt niet de opinie of *doxa* (Deleuze & Guattari 1994: 202), maar is creatief. De laatste opmerking definieert het ontologisch niveau waarop een materialistisch perspectief werkt. Het doel van de noölogie is te zoeken naar chaotische maar vitale ideeën (Van Tuinen, Schuilenburg & Romein 2009: 37). Zolang de gedachten gevangen zijn in de rigide denkcircuits van de als “enige echte” erkende wereld, is echte creativiteit onmogelijk (37). Het probleem is dus: Hoe te komen tot de creatie van vitale ideeën, buiten de voorgeprogrammeerde communicatie en informatiecircuits die ons brein bevolken? Hoe los te komen van

opinies en onder te duiken in de chaosmos? Als vitale ideeën een plaats hebben, “dan in de diepste synaptische spleten, in de hiaten en intervallen, tussen momenten (*entre-temps*) van een niet-objectiveerbaar brein, in een plaats waarvoor geldt dat erin zoeken, neerkomt op erin creëren” (Deleuze geciteerd in Romein, Schuilenburg & Van Tuinen, 2009: 37).

In *Zelfportret als legkaart* (1954/1963) beschrijft Haasse een cruciaal moment in haar leven waarop het denken in contact treedt met de chaosmos of onderstroom (ZL 182–183). Dit vindt plaats bij de geboorte van haar eerste kind. Het is 10 november 1944. Vlak na het naar bed gaan beginnen de weeën. Het is extra spannend omdat het ver na Spertijd is, als zij naar een kliniek in Oud-Zuid wordt gebracht, en met heftiger wordende weeën alleen gelaten. Het bed is hoog en hard, en biedt nergens houvast. De spijlen zijn zo dun dat nagels in de palm van de hand dringen, als zij probeert zich eraan vast te klampen. Boven haar, aan het plafond, hangen vier lampen van melkglas, halve bollen, ondoorzichtig wit, maar sterk spiegelen. Viermaal ziet zij zichzelf karikaturaal vervormd als in een lachspiegel. Hier wordt haar hoofd groter, daar schijnen haar voeten reusachtig, en in iedere lamp blinken instrumentenkastjes en geëmailleerde voorwerpen rondom het bed met even andere glans en iets andere schaduwpartijen. Langzamerhand ontwaart ze in de eerste lamp een kamer met wijd openstaande ramen; het licht erbuiten rossig, diffuus, een zonsondergang, waargenomen door een scherm heen, stoelen, in de vensterbank een verkreukelde brief. Er is uit de kamer juist iemand vertrokken. In de tweede lamp ziet ze dezelfde kamer, maar nu is er een deur opengegaan; in een donkere gang staat een gestalte met een kaars in de hand, de *dueña*, denkt de ik-persoon, die verschrikt naar binnen kijkt, zoekend naar de aan haar hoede toevertrouwde. In de derde lamp ziet zij het perron van een groot verlaten station, in de verte brandt een rood seinlicht. Er staat een groep wachtenden, dicht tegen elkaar aangedrongen. Dit is het vertrek, zegt de ik-persoon hardop, *le départ*, maar waarheen? De vierde lamp geeft nog meer raadsels op: een heksenkeuken, de werkplaats van een alchemist, met een blinkende ketel boven het vuur. Naar “*le départ*” keren haar ogen na elke pijnaanval weer terug. Waar gaan die daarboven naar toe? Waarom, vraagt zij zich af, “alsof het einde van de kwelling zou afhangen van het antwoord” (ZL 184). Ten einde raad grijpt zij in blinde angst naar de bel. Een uur later wordt het meisje geboren (ZL 182–184).

Creatieve imaginatie is, aldus Deleuze en Guattari (2007), verbonden is met concrete situaties waarin gewelddadige krachten dwingen te denken. De concrete situatie is een fysiek baringsproces. De vier lampen zijn filters over de pijn die het geweld van het baren begeleiden. Er voltrekt zich iets als een openbaring in fragmenten: een kamer waaruit zojuist iemand is vertrokken, een brief die is achtergelaten; dezelfde kamer, maar nu met een donkere gang, een perron, een vertrek—“Waar gaan die daarboven naar toe?” (184); en tot slot de heksenkeuken waarin de alchemist een homunculus bereidt. Het is alsof de geboorte alle sluizen opent en het voorgeboortelijke zich letterlijk opent. Openbaring breekt met de werkelijkheid (Welten 2006: 28). De verbeelding wordt uit concrete situaties losgemaakt: een kind wordt geboren; er zijn vier lampen boven het bed—vier stapstenen over

de pijn; een kamer, een open brief in een vensterbank; een perron, een indringend raadsel dat met iedere pijnaanval opnieuw gesteld wordt. Het gaat hier niet langer om de geleefde ervaring van de fenomenoloog, maar om het trauma; affecten en percepten die zich openen boven de afgrond.

Het rechtstreeks uiting geven aan de werkelijkheid heeft Haasse, wier zintuigen in Nederlands-Indië gewend zijn te leven met de bittere geur van theestruiken, het klateren van heldere stroompjes over steenblokken en de blauwe wolkschaduwen over het laagland (Zonneveld 2004) niet lang kunnen boeien. In haar autobiografie zijn het fictionele en surreële nauw verweven met de feitelijke gebeurtenissen. Alleen een geheimzinnige samenhanging tussen de beelden brengt nieuwe inzichten. Niet het feitelijke maar het mogelijke is een bron van kennis. In de naakte feitelijke van de biografische gebeurtenis is de auteur niet te vinden. Biografische feiten missen iets fundamenteels: het zijn de beelden, die met elkaar in samenhang gebracht, de weg openen naar het inzicht (Haasse geciteerd in Peters 2007: 33). Pas na jaren herkent de auteur haar eigen obsessies in de metaforen die alsmaar terugkeren: een brief in de vensterbank, melkglazen lampen, iemand die onder de hoede van iemand was, en die is verdwenen, een verlaten station, een *départ*, maar waarheen? Deze indringende beelden zullen, zo zal ik laten zien, in het oeuvre steeds opnieuw terugkeren.

1.6 MATERIALITEIT EN ENGAGEMENT

Ik onderscheid twee werkelijkheden in het oeuvre van Haasse: een zintuiglijke werkelijkheid, en een vervorming van de werkelijkheid in een surrealiteit of droom. In *Een kom water, een test vuur* legt Haasse een verband tussen de “wet van de vader” enerzijds, en de verwaarlozing van het reële en de onderschikking het vrouwelijke aan de wet van de vader anderzijds. Tegenover het symbolische van de wet plaatst zij het lichaam, het vrouwelijke gender, en de niet-menselijke Ander (Haasse WV).

Het tot zoutpilaar worden van de vrouw van Lot hangt volgens Haasse samen met het achterlaten van “het aardse, eigene, vlees en bloed en al dat daar mee samenhangt” bij de intrede van de patriarchale orde (WV 67). Wat gebeurt er met het werkelijke dat Haasse niet bevalt? Alhoewel dit door Haasse niet wordt benadrukt, biedt Lot—de vader—zijn dochters ter verkrachting aan, aan de mannen van Sodom. Met deze bijzondere geste van gastvrijheid wordt symbolisch verwezen naar de verschuiving van een matriarchaat naar een patriarchaat. In symbolische zin is de parabel verbonden met de ontkenning van de moederlijke genealogische lijn en de ondergeschikte rol die de materie, het lichaam, de elementen, en al wat daarmee samenhangt vanaf dat moment krijgt toebedeeld. Levend in de grotten van een ruig en onherbergzaam bergland echter, voeren de dochters de vader dronken en slapen met hem om nageslacht te verwekken (Gen. 19: 30–38). In deze schending van de wet van de Vader (het incestverbod) wordt duidelijk welke gestalte de wraak van de “onpersoonlijke glorieuze en verschrikkelijke ondergrond van de strikt persoonlijke

verhoudingen en gevoelens” (WV 32) kan aannemen. De uitbraak van extase, roes, en dronkenschap vormen een voortdurende onderhuidse dreiging waarmee de terugkeer van de Ander wordt aangekondigd.

In de grotten van het onherbergzame Kreta, bakermat van de Godinnen, laat Haasse *De ingewijden* langzaam maar zeker ontspreiden. Daarbij speelt de symboliek van aarde, water, vuur, en lucht een grote rol. Haasse is vanwege haar betrokkenheid op het aardse bestaan als niet-geëmancipeerd beschouwd (Brems 2006; Veeger 1996). Haasse echter hecht grote waarde aan het streven naar gelijkheid, zoals gelijk loon voor gelijk werk, maar dat is niet waar het volgens haar werkelijk om gaat (WV 99). Het feministische gelijkheidsdenken loopt volgens Haasse het risico uit te groeien tot “de manwording van de vrouw” (99) in een maatschappij die patriarchaal blijft. Haasse legt minder de nadruk op gelijkheid, als wel op gelijkwaardigheid. Zij pleit voor een cultuur van differentie. In haar essay *Een kom water, een test vuur* zoekt Haasse naar mogelijkheden een vrouwelijk subject *naast* het universele mannelijke subject te doordenken; een subject dat zich niet afkeert van, maar verbindt met, de materiële dimensie van het bestaan. Het is volgens Haasse de vraag of er ooit een matriarchaat geweest is, maar duidelijk is dat vanaf het begin van de geschiedenis het begrip “vrouw” is vereenzelvigd met die vroege periode “waarin aan de vrouw een zekere magische macht werd toegekend over al wat groeide, over de gewassen maar ook over het menselijk leven” (WV 21). Zorg voor de aarde hangt volgens haar samen met de waardigheid van vrouwen, en de uitbuiting van de één hangt samen met de uitbuiting van de ander: “Naarmate de mens zich in de loop van de geschiedenis minder afhankelijk voelt van de natuur treedt de neiging op tot onderdrukken en achteruitzetten van de vrouwelijke mens” (WV 22).

Ik beschouw het materialisme van Haasse als relevant voor de dreigende ecologische crises. Tien jaar voor de Club van Rome voor het eerst bij elkaar komt (1968), werpt Haasse de vraag op of we nog een toekomst hebben. Zij historiseert die vraag: Met de intrede van het patriarchaat verandert er iets fundamenteels in onze verhouding tot de natuur, aldus Haasse: de eerste natuur (de aarde, de elementen, de planten, de levende lichamen, en de levende materie) wordt secundair; en een tweede, geestelijke natuur komt daarvoor in de plaats (WV 23). Archetypische beelden als maan, bron, water, aarde, lucht, en vuur zijn voor Haasse symbolen van de overwonnen, materiële grond van het bestaan (WV 24).

In de moderniteit wordt het “mannelijke principe” tot voorwaarde gemaakt voor menselijke ontwikkeling. Haasse steekt haar ergernis over deze eenzijdigheid niet onder stoelen of banken. Zij klinkt door in haar commentaar op het lijfboek van haar vader, het destijds populaire essay *Living Time and the Integration of the Life* van Maurice Nicoll (Haasse zoals weergegeven in Diepstraten 1984: 85). Nicoll stelt in dit in 1953 verschenen essay dat aardse werkelijkheid schijn is, en de werkelijkheid slechts een afspiegeling van een andere, hogere werkelijkheid. Op het eind van zijn essay komt Nicoll tot de vergelijking van “moeder” met “passief/materie”, en “vader” met “actief/geest”:

“zijn moeder ontgroeien betekent: de zinnelijke mens, d.i. de materiële interpretatie van het leven te boven komen” en verder: “Ieder mens moet altijd iets in zichzelf overwinnen: en wel onze moeder, deze passieve instelling, deze overgave aan het bestaande, deze onbeweeglijkheid, dit verleden, dit geloof in de werkelijkheid die immers maar schijn is, dit geloof in de ‘vergankelijkheid’ (in the passing time: in de tijd die voorbijgaat).” (Nicoll geciteerd in WV 35)

Haasse wijst op het clichématige van Nicoll’s *Living Time* (WV 35). Zij ziet geen enkele aanleiding om de “driedimensionale werkelijkheid” (“om de woorden van Nicoll te gebruiken”) van een lager niveau te vinden:

Integendeel, ik ben geneigd alle esoterische en metaphysische neigingen en het knutselen aan abstracties als verdacht te beschouwen, wanneer niet uit de woorden en daden van de betreffende blijkt dat zijn belijden van het “hogere” niet een oncontroleerbaar middel is om het eigen tekort aan menselijkheid, dat wil zeggen: aan mede-leven te dekken. (WV 35–36)

Tegenover de transcendentie van Nicoll plaatst Haasse de betrokkenheid op de levende materie: “In de materie,” stelt Haasse, “maken wij mensen, wij ‘onzichtbaren’, ‘onwaarneembaren’ onszelf zichtbaar en waarneembaar” (WV 33). Haasse beargumenteert dat vrouwen, de materie, en de aarde symbolisch de prijs betalen voor het masculiene privilege van zelfdefinitie en vergeestelijking, zoals dat wordt bepleit door Nicoll. Het is specifiek de integratie van de niet-menselijke Ander—de vrouwen, de materie—dat het oeuvre van Haasse opnieuw actueel maakt.

Haasses denken komt overeen met het differentiedenken van de Franse filosoof Luce Irigaray: waar “het oneindige” voor Nicoll op afstand wordt geplaatst, is het oneindige bij Haasse te vinden in de overgave aan het werkelijke. Wat zij verlangt is niet de transcendentie, maar de “jouissance”; de vreugde zichzelf weg te geven aan het hier en nu van het moment. Irigaray (1993) verwoordt dit als volgt:

Man sets the infinite in a *transcendence* that is always deferred to the beyond, even if it be the beyond of the concept. Woman sets it in an *expanse* of jouissance here and now right away. Body-expanse that tries to *give itself exteriority, to give itself to exteriority*, to give itself in an unpunctuated space-time that is also not orgasmic in the limited sense of that word. To give itself in a space-time without end. Or very resistant to definition. (Irigaray 1993: 64, cursivering in origineel)

Het differentiedenken van Haasse en Irigaray gaat over in het nieuw materialisme. Wat zij met zoveel woorden zeggen is: “We are in *this* together” (Braidotti 2006: 135)—*wij* zijn samen in *dit*. “Dit” refereert aan een cluster van samenhangende wereldwijde problemen

die de structuur van onze subjectiviteit noodzakelijk aantast, willen we een duurzamer toekomst genereren. “Wij” refereert aan menselijke en niet-menselijke actoren, die tezamen de biosfeer bepalen (zie ook Braidotti 2006: 136; Dolphijn & Van der Tuin, 2012; Kirby 2011). Het besef dat “wij” in deze eco-sfeer samen zijn, en dat dit noodzakelijk een gevoel voor een collectief gebonden subjectiviteit van menselijke actoren met de biosfeer als geheel oproept, vormt het centrale thema van het oeuvre van Haasse. Voor Haasse betekent “zijn”, ingebed zijn in materie. Over het ontstaan van het dubbelpersonage “Elin/Elina” uit *De verborgen bron* en *De ingewijden* schrijft zij in haar werkaantekeningen in 1952:

Ik ben mij van haar aanwezigheid bewust, al kan ik haar niet duidelijk onderscheiden. Zij is als het ware nog vloeibaar, heeft geen vastomlijnde gestalte; haar gezicht is nu eens dat van een meisje, dan weer dat van een jonge of oude vrouw. Alle fasen van haar leven zijn in mij, zij verandert als een Proteus van gedaante terwijl ik mij met haar bezighoud. (Haasse geciteerd in Diepstraten 1984: 109)

“Zij is nog vloeibaar” wil zeggen: zij is tastbare, libidinale materie. Het verdringen van de materiële dimensie van het bestaan staat volgens Haasse voor de verdringing van lichamelijke, zintuiglijkheid, en voor het verwaarlozen van aarde, water en vuur (WV 36). Het reële heeft plaats gemaakt voor de symbolische orde die het onvoorstelbare trauma ervan stolt in vaste betekenissen. Het reële laat zich echter niet temmen (Welten 2006: 34). Op bepaalde momenten wordt de symbolische orde door die “on-persoonlijke glorieuze en verschrikkelijke ondergrond van het bestaan” (WV 36) doorbroken—dat wil zeggen, door dromen, door waanzin, door poëzie, demonie, heiligheid, of pure destructie. We staan dan tegenover een ervaring, die niet om aan te zien is, omdat zij de moderniteit verwondt (Welten 2006: 18). Die momenten dwingen om op een andere dan rationele wijze om te gaan met wat zich voordoet (18). Zij kondigen zich aan in de massieve materialiteit van de beeldspraak. De stap van literatuur als trauma—“tegenover een ervaring staan die te groot is”—naar literatuur als representatie (Welten 2006: 18) blijft in het oeuvre van Haasse onbeslist. Als het trauma te groot is, moet het gefictionaliseerd worden. De vraag is: wat betekent het als mensen zich—zoals Nicoll—de wereld voorstellen als materiële uitgebreidheid enerzijds, en een vergeestelijking anderzijds, waarna zij vervolgens, ondanks moeizame speculaties, geen brug meer kunnen vinden tussen de twee elementen van hun eigen dualistische voorstelling (Dessaur 1984: 125)?

1.7 HAASSE EN DE FEMINISTISCHE LITERATUURWETENSCHAP

In *Bewust en gewetensvol leven* stelt Elsbeth Etty (2006) dat de erudiete en scherpzinnige essays van Hella S. Haasse een te verwaarlozen invloed hebben gehad in alle debatten en polemieken over de vrouw in de literatuur. Zij vraagt zich af waaraan het te wijten is dat Haasse in de hoek van de mevrouwenliteratuur terecht is gekomen (Etty 2006: 79). Ik deel

die verbazing. In plaats van dat het oeuvre van Haasse een voorbeeldfunctie kreeg in de feministische literaire kritiek, leende het zich op de een of andere manier meer voor kritische gender- en etnospecifieke tekstinterpretaties. Haasses eruditie spreekt niet voor, maar *tegen* haar, zo meende Hella Alofs (1981):

Door het waargenomene en het bewustgewordene te isoleren van de maatschappelijke werkelijkheid op een abstract niveau als dat van een “grotere werkelijkheid”, worden de objectieve tegenstellingen in de maatschappij verhuld, juist niet bewust gemaakt en diensengevolge in stand gehouden. Men treedt zo doende in dienst van het bestaande. Ook kunst ligt op politiek terrein. (26)

Alofs gaat uit van “de politiek van plaats” (Rich 1984). De politiek van plaats betekent dat de locatie van de schrijver invloed heeft op hetgeen gedacht wordt (Rich 1984). Dienensgevolge zouden alle theorieën over sekse en gender moeten worden gebaseerd op ervaringen in het werkelijke leven (Rich 1984). Hoewel Haasse zich in *Zelfportret als legkaart* op eigen ervaringen baseert, door een dwarsdoorsnede van het bestaan van een huisvrouw/schrijfster in de jaren vijftig te geven in de volle complexiteit van het moment, voldoet zij toch niet aan de eis om het persoonlijke politiek te maken. “Plaats” is dan ook niet een zelfontworpen of toegewezen subjectpositie; het is een gemeenschappelijk gedeeld kader (Grewal & Kaplan 1994). Aan dat kader kon, of wilde, Haasse niet voldoen (ZL 178). Haasse tracht, anders dan in de betekenisliteratuur van de tweede feministische golf, uit de verspreide gegevens van haar leven een algemeen geldig beeld te scheppen door afstand te nemen van het al te persoonlijke van de eigen levensomstandigheden:

Wanneer ik het dieptelood van de herinnering neerlaat, wat peil ik dan? De werkelijkheid van een voorbije periode, een uur, een ogenblik uit het verleden? Geloof ik dat wat ik neerschrijf de waarheid is en niets dan de waarheid? Weet ik wel zeker of ik niet, al schrijvende, ja misschien juist door dat bewuste schiften en rangschikken van het materiaal de waarheid rakelings voorbijgeschoten en zo beland ben in het gebied van de fictie? ... Wat wil ik eigenlijk? Een serie fotografieën? ... Neen, ik zou met behulp van die momentopnamen iets willen reconstrueren van grotere tijd- en groei-eenheden waar zij slechts onderdelen van zijn. ... Een plaatsbepaling misschien van de punten van waaruit innerlijke groei mogelijk en noodzakelijk was. (ZL 31)

De autobiografische ik-persoon ziet de eigen levensomstandigheden als een deel van grotere tijds- en groei-eenheden. Zij spreekt met woorden als “dieptelood”, “plaatsbepaling” en “punten” in termen van plaats. Haar politiek van plaats peilt echter tevens een geschiedenis die zich afspeelt in de tijd. Het besef dat het “bewust rangschikken” van de gebeurtenissen fictionaliseren inhoudt, maakt dat het rechtstreeks weergeven van een eigen werkelijkheid wordt opgeschort. Haasse peilt een geschiedenis; een diachrone plaatsbepaling. Haar instrument is het dieptelood. In het essay *Het beeld in de spiegel* zet Haasse, vooral

gekend om haar terughoudendheid in maatschappelijke debatten, zich rigoureus af tegen de in de jaren zeventig vigerende feministische autobiografie. Een voorbeeld daarvan is volgens Haasse *De schaamte voorbij* (1976) van Anja Meulenbelt:

Anja Meulenbelt presenteert zich wel als “de vrouw die klappen krijgt”, maar zij neemt te weinig creatieve afstand tot haar eigen levensomstandigheden om uit die gegevens een algemeen geldig beeld te kunnen scheppen. Zij bekommert zich niet om vorm, haar taalgebruik lijkt een stellingname tegen schrijverschap als een aspect van een (zoals zij ongetwijfeld meent) door masculiene waarden beheerste wereld, een afwijzen van zowel alpha- als bètacultuur; zij maakt de indruk opzettelijk een vorm van oppervlakkig kennisnemen en denken te cultiveren. Het lijkt alsof het er bij haar, bij Maartje Luccioni en Hannes Meinkema, in de eerste plaats gaat om dat eigen spiegelbeeld—en dan niet ten behoeve van confrontatie, zelfonderzoek, als punt van uitgang voor een verdere ontwikkelingsfase, maar om geruststelling te putten *uit*, in het gelijk gesteld te worden dóór, die weerskaatsing: ik ben goed genoeg zoals ik ben. (Haasse 1985: 98–99)

Meulenbelt c.s. nemen volgens Haasse te weinig creatieve afstand van hun eigen levensomstandigheden. Daardoor lukt het niet om uit de persoonlijke geschiedenis “een algemeen geldig beeld te kunnen scheppen”. Volgens Haasse zijn persoonlijke levensomstandigheden niet zo interessant, als zij geen uiting zijn van een groter cultureel patroon. Deze wisselwerking tussen het inzicht in de delen die het geheel doen kennen en het geheel dat de delen verklaart—ofwel deze perfecte hermeneutische cirkel—is voor Haasse het *sine qua non* van de literatuur. Zonder die wisselwerking is er volgens Haasse geen diepte; slechts het eendimensionale beeld in de spiegel.

Waar Alofs Haasse een te grote abstractie toeschrijft, wordt zij in de vrouwelijke literaire geschiedschrijving juist geprezen om haar eenvoud. Haasses portret prijkt op de cover van *Schrijvende vrouwen: Een kleine literatuurgeschiedenis van de Lage Landen (1880–2000)* van Bel en Vaessens (2010). Bel en Vaessens brengen door middel van eenenzestig portretten van Nederlandse schrijfsters uit de periode 1880 tot 2010 de grote verscheidenheid van door vrouwen geschreven literatuur in kaart. Het lemma over Haasse werd geschreven door Jaap Goedegebuure onder de titel “De randfiguur als held.” Goedegebuure (2010) bespreekt het oeuvre van Haasse op de volgende wijze:

tussen Haasse en de historische figuren *van haar voorkeur* [is] het bijna altijd *liefde op het eerste gezicht* ... De politieke vernieuwer Joan Derk van de Capellen (1741–1784), hoofdpersoon van *Schaduwbeeld of Het geheim van Appeltern* (1989) was *bij de papieren kennis-making* niet meer dan een schim maar zodra ze zich tegenover zijn woning *in het gras had genesteld*, rees hij lijfelijk voor haar op. Charles d’Orleans (1394–1465), de held van *Het woud der verwachting* (1940), *won haar hart*. (Goedegebuure 2010: 147, cursivering toegevoegd)

Haasses oeuvre wordt besproken in het taaleigen van het sprookje: “Haasses beste werk”, aldus Goedegebuure (2010), “vindt altijd *haar oorsprong in een vuurtje dat plotsklaps ontbrandt* en warm blijft” (147). Het oeuvre ontstaat volgens Goedegebuure door Haasses “*ontvankelijkheid voor een verhaal dat als een Doornroosje ligt te sluimeren totdat iemand het wakker kust*” (Goedegebuure 2010: 147, cursivering toegevoegd). Geen enkele literatuurgeschiedschrijver bij zijn volle verstand zou durven beweren dat het hart van Mulisch “gewonnen wordt” voor de figuren van zijn voorkeur—Hitler, Donner, of Eichman—op grond van “liefde op het eerste gezicht”. Schrijvers denken met hun hersenen. Even onvoorstelbaar is het dat *Siegfried* of *De ontdekking van de hemel* beschreven zou worden als het resultaat van een ontmoeting die Mulisch *overkwam*, toen hij zich in het gras *had genesteld* tegenover het Adelaarsnest. Nog minder dat het idee van zijn roman *wakker wordt gekust*. Geen enkele literatuur geschiedschrijver zou het zich kunnen veroorloven Hermans’ wraakzucht te omschrijven als een “vuurtje” dat plotsklaps ontbrandt, zonder de risee van de neerlandistiek te worden. Goedegebuure lijkt er niet op uit om de mythe van het schrijverschap van Haasse te vergelijken met die van de gevestigde mannelijke auteurs. De mythe van Haasse ligt, aldus Goedegebuure, níet in “wrok”, “religieuze bevlogenheid” of “profetische pretentie”. Tegenover die grote mannelijke bevlogenheid van Hermans, Reve en Mulisch heeft Haasse slechts last “een doos van Pandora boordevol frustraties” (Goedegebuure 2010: 150). Ik zal in het vervolg aantonen dat Haasses oeuvre vele malen complexer, actueler en geëngageerder is dan het naïeve beeld dat van Haasse is *Schrijvende vrouwen* wordt neergezet.

In *Schrijvende vrouwen* wordt getracht recht te doen aan de vrouwelijke schrijfster. Maar waarom wordt de schrijversmythe van De Grande Dame (Heynders 2009) van de Nederlandse literatuur dan toch op zo’n manier afgezet tegen de mythes van “de grote drie”? Hoe komt een dergelijk lemma door de redactie? Erica van Boven (1992) stelt de terechte vraag of aparte lemma’s “vrouwenliteratuur” in de literatuurgeschiedenis het ideaal belichamen dat feministen in de jaren tachtig en negentig van de vorige eeuw voor ogen hadden. De literatuurgeschiedenis heeft geleerd dat het apart beschouwen van vrouwenliteratuur voor vrouwen eerder nadelig dan bevorderlijk is en meestal literair irrelevant, aldus Van Boven (1992). Het Haasse-lemma in *Schrijvende Vrouwen* bevestigt deze constatering. Hoe relevant een vrouwelijke literaire geschiedschrijving ook is, als zij de schrijfster niet de kritische aandacht schenkt die haar mannelijke colleges ten deel valt, verleent zij haar absoluut geen dienst. Goedegebuure houdt het beeld van een schrijfster die vooral interessant zou zijn voor mevrouwen, door de metaforiek van “een doos van Pandora” en de kleinerende toon van de portrettering in stand. Dit roept de vraag op: hoe werd Haasses autobiografie binnen een feministische en academische context ontvangen?

De autobiografie *Zelfportret als legkaart* (Haasse 1954/1963) werd in twee feministische proefschriften onderzocht als enerzijds een exponent van vrouwelijk proza in de jaren vijftig (Veeger 1996), en anderzijds als een exponent van autobiografieën van Nederlandse

schrijfsters in de periode 1950 tot 1980 (Paasman 1996). *Zelfportret als legkaart* wordt door Petra Veeger (1996) op de volgende wijze beoordeeld:

Hoe is het mogelijk, vraag ik mij hier af, dat iemand die zo kritisch staat tegenover het klein houden van vrouwen, emancipatie afwijst als een onherroepelijk doodlopende weg: als middel waarmee men van Scylla in Charybdis valt, van de regen in de drup komt? Vooral wanneer men verderop leest dat zij de vrouw ziet als behoedster en vertegenwoordigster van de menselijke lichamelijke werkelijkheid, blijft er hier weinig over van de indruk dat Haasse haar tijd vooruit zou zijn (*Zelfportret*: 8). Eerder valt zij met die opvatting te beschouwen als exponent van een tijd waarin het vrouwelijke steeds gerelateerd wordt aan het lichamelijke en het mannelijke gelijk staat aan het tegenovergestelde daarvan. (Veeger 1996)

De teleurstelling over Haasse blijkt tweeledig: ten eerste is Veeger teleurgesteld over Haasses standpunt inzake emancipatie, ten tweede wijst zij de koppeling af die Haasse maakt tussen lichamelijke en vrouwelijkheid. Veegers standpunt kan als volgt geparafraseerd worden: (1) een schrijfster die emancipatie afwijst kan geen voorbeeldfunctie hebben in het verzamelen van verborgen stemmen van vrouwen; (2) een vrouwelijke schrijver die vrouwelijkheid koppelt aan de lichamelijke werkelijkheid, reproduceert de heersende vrouw-onderdrukkende ideologie omtrent de natuur (Veeger 1996).

Riet Paasmans' onderzoek naar autobiografische teksten van Nederlandse schrijfsters *Levens in letters* (1996) dat in hetzelfde jaar verscheen als het onderzoek van Veeger, is een stuk genuanceerder. Paasman analyseert het begrip identiteit (1996) en toont aan dat Haasse identiteit beschouwt als een caleidoscopisch begrip. Haasse knoopt in *Zelfportret als legkaart* aan bij de momenten in de bewustwordingsgeschiedenis van de "ik" waarop zij ontdekt buitengesloten te worden van een groep waartoe zij behoren wil (Paasman 1996: 78). Kenmerkend voor *Zelfportret als legkaart* is "de plaatsbepaling" van de vertelster, aldus Paasman (1996): "het is het moment van bewustwording in het schrijven zelf dat die identiteit tot uitdrukking brengt" (80). Paasman concludeert dat *Zelfportret als legkaart* eindigt met de vaststelling dat de fragmenten uit haar leven niet in samenhang geordend *kunnen* worden. Ze zijn zo traumatisch dat ze alleen gefictionaliseerd kunnen worden. In *Zelfportret als legkaart* wordt, aldus Paasman (1996: 81), het klassieke autobiografische project—het schrijven van het eigen leven en het vormgeven van de eigen identiteit—zowel belichaamd als ontkracht. Paasman laat, met andere woorden, zien dat *Zelfportret* gaat over de onmogelijke kloof tussen trauma en representatie, dat in de autobiografie niet geïncorporeerd kan worden, omdat ze in de act van het representeren zelf wordt tam gemaakt.

Helaas is het niet Paasmans' zorgvuldige analyse gecanoniseerd in de literatuurgeschiedschrijving, maar de wat ongenueerde politieke plaatsbepaling van Veeger. In *Altijd weer die vogels die nesten beginnen* (Brems 2006) wordt het hoofdstuk over "vrouwelijke schrijvers" voor wat Haasse betreft, gebaseerd op Veeger (Brems 2006: 697). Veeger

brengt de bloei van het vrouwelijk schrijverschap in de jaren vijftig in verband met de veranderde maatschappelijke positie van vrouwen (Brems 2006: 171). Deze maatschappelijke positie hangt samen met een positieve houding jegens de emancipatie van de vrouw. Die houding wordt volgens Veeger echter ingegeven door een “essentialistische visie” op de vrouw en de vrouwelijke natuur, en dit essentialisme wordt filosofisch onderbouwd door de Utrechtse filosoof F. Buytendijk en diens invloedrijke essay *De vrouw: Haar natuur, verschijning en bestaan* (1951). Buytendijk (1951) stelt, aldus Veeger, in dit essay dat de vrouw haar vrouwelijke natuur slechts ten volle kan verwerkelijken in verzorgende, verzoenende, en moederlijke taken. Deze visie zou zijn terug te vinden, niet alleen in het kritisch discours over romans van vrouwelijke auteurs, maar ook in het werk van Haasse (Brems 2006: 171). *Zelfportret als legkaart* laat volgens Veeger (1996) zien dat het Haasse ontbrak aan kritisch bewustzijn. Het fragment uit *Zelfportret*, dat eindigt met “hoe veilig te laveren tussen Scylla en Charybdis: dagdromen en neurose” (ZL 9), dat Veeger tien jaar eerder verontrustte, vormt aanleiding tot de volgende conclusie in Brems (2006):

Het klinkt of Buytendijk zelf hier aan het woord is. Of beter: de heersende ideologie omtrent de natuur, de verschijning en het bestaan van de vrouw is zelfs door een zo bewuste auteur als Haasse dermate geïnternaliseerd, dat zij niet in twijfel getrokken kan worden. (172)

Voor de feministische literaire kritiek van de jaren negentig was Haasses betrokkenheid op zowel de natuur als de materialiteit van het leven een reden om uiterst kritisch te zijn. De natuur is, net als de vrouw, door de westerse geschiedenis heen geïnterpreteerd als deel van een hiërarchisch systeem dat gelegitimeerd wordt door haar als “natuurlijk” en onvermijdelijk voor te stellen (e.g. Lloyd 1984). In werkelijkheid echter, zo stelden feministen van de tweede golf, is er niets “natuurlijks” aan de natuur. De natuur heeft een geschiedenis en die geschiedenis brengt “het wezen van de natuur” op symbolische wijze in verband met “het wezen van de vrouw” dat tegenover de met de cultuur samenvallende man staat (e.g. Lloyd 1984). Deze kritiek is zeer relevant geweest. De gevolgtrekking dat Haasse in een traditie staat waarin biologische verschillen een natuurlijk hiërarchie impliceren die dient ter legitimatie van maatschappelijke verschillen, en waarbij de man de norm is en de vrouw datgene wat daarvan afwijkt, is echter niet terecht. Veeger (1996) c.s. meenden dat de situatie van vrouwen alleen verbetert als de dichotomie natuur/cultuur, biologie/sociale constructie, zo veel mogelijk in stand gehouden wordt. Dit theoretisch uitgangspunt heeft decennialang de gedachte verankerd dat geen enkele vorm van biologisch essentialisme in het denken over vrouwen wenselijk is en heeft ertoe geleid dat lichamen voornamelijk als culturele identiteiten zijn onderzocht (Alaimo & Hekman 2008; Åsberg & Birke 2010; Birke 2000).

Zelfportret als legkaart zou precies het essentialisme vertegenwoordigen (Veeger 1996; Brems 2006) dat de verbetering van de positie van de vrouw in de weg stond: “zeker binnen

het kader van de wederopbouw vormde deze opvatting over de vrouw de basis voor het verbod op arbeid van de gehuwde vrouw”, zo concludeerde Veeger (1996: 32) in haar proefschrift. Hoewel Haasse het nut van maatschappelijke emancipatie als doel op zichzelf niet inziet, valt het te betwijfelen of Haasse medeverantwoordelijk kan worden gesteld voor het verbod op arbeid van de gehuwde vrouw. Haasse maakt zich, zoals ik heb laten zien, minder zorgen over de uitgesloten positie van vrouwen op de arbeidsmarkt, als het gebrek aan aandacht voor het werkelijke. Haasse staat een radicalere cultuurkritiek voor dan Veeger en Brems. Zij hanteert een ander theoretisch kader dan het gelijkheidsdenken, namelijk het differentiedenken, en dat is door de feministische literaire kritiek onvoldoende herkend. Omdat Haasse in *Zelfportret als legkaart* niet veel goeds verwacht van het lossnijden van “de eigenheid van het vrouwelijke van haar wortels die diep in de werkelijkheid van het lichamelijke bestaan liggen” (ZL 14) werd zij in het proefschrift van Veeger gekarakteriseerd als essentialistisch en dit oordeel werd o.a. overgenomen in de literatuurgeschiedenis van Brems en in “Denken over sekse en gender” van Marianne Vogel (2001a) in het *Tijdschrift voor Genderstudies*, en zo mainstream gemaakt.

Bezien we de referentie naar Buytendijk (Brems 2007: 127) nauwkeuriger, dan blijkt dat noch Buytendijk, noch Haasse “vrouwelijkheid” en “passiviteit” als een karakteristiek van vrouwen beschouwen.

“Zoals in *elk* mens de wijze van levend-zijn, die wij de pseudo-immanentie van de plant noemden, bemerkbaar kan worden, doordat ieder mens in zekere mate vrouwelijk is, zo kan ook ieder mens eenzaam zijn door het intentioneel bewustzijn van een positieve passiviteit en receptiviteit ...” (Buytendijk 1951: 243, cursivering in origineel), en: “... wij [zien] in de vrouw de verwantschap met het ‘laagste’ leven, de onbewustheid van het gewas als een deelname aan de zuiverste demonstratieve zijnswaarde der natuur; een verwantschap met de bloemen, de ‘lilia agri,’ die niet arbeiden, maar zorgeloos bloeien en morgen verwelken.” (Buytendijk 1951: 245)

Buytendijk (1951) spreekt van de “pseudo-immanentie van de plant” (243) als een vorm van “*être en-soi*” die bereikbaar is voor iedere mens, “omdat iedere mens in zekere mate vrouwelijk is” (243). Bovendien stelt Buytendijk (1951: 206) dat de vrouw als geseksualiseerde lichamelijke niet primair voor de man bestaat, maar voor zichzelf. De beredenering “Haasse citeert Buytendijk, dus internaliseert zij een onderdrukkende ideologie” verdient een genuanceerdere verklaring dan door Veeger en Brems wordt gegeven. In het citaat, waarin gesproken wordt van “de pseudo-immanentie van de plant,” wordt die immanentie vergeleken met de immanentie van “een mediterende Boeddha” (Buytendijk 1951: 199). Daarin klinkt een ander, negentiende-eeuws discours door, namelijk dat van de Duitse natuurfilosofie. Het vrouwelijke ideaal van de kunstenaar als “vegetatief genie” dat in de natuurfilosofie geformuleerd werd, werd nadrukkelijk aan mannelijke kunstenaars ten voorbeeld gesteld (Abrams 1953; Franken 2001; Miller 2002). Passiviteit (in mannen

en vrouwen) is bij Haasse (en Buytendijk) slechts negatief als zij wordt begrepen in binaire oppositie met mannelijke activiteit. En dat is volgens Haasse het geval bij “de burgerlijke vrouw” uit de jaren vijftig, die niet langer de vitale verbinding tussen haar eigen zijn en de kosmos ervaart, maar die deze levende verbinding heeft ingewisseld voor de symbolische attributen “sleutels, schaar en beurs”:

In het teken van sleutels, schaar en beurs ontstaat het beeld van de traditionele huisvrouw uit de westerse “burgerlijke” samenleving, het beeld van háár die in naïeve zelfgenoegzaamheid of onbegrepen onrust het “Kinder, Küche, Kirche” als het enig mogelijke belijdt, *zelfs* in een tijd waarin vuur en waterstof een monsterverbond zijn aangegaan in de H-bom. (WV 16-17)

Haasse verbindt het verloren gaan van een levende verbinding met de natuur en de elementen, met de ontketening van verwoestende krachten zoals de waterstofbom. De waterstofbom is vrijwel verdwenen uit het collectieve geheugen. De dreigende vernietiging van het leven is er echter niet minder op geworden. De vrouw die zich geëmancipeerd heeft van levende verbinding met de elementen en die zich beperkt tot haar eigen kleine wereld is volgens Haasse niet echt een voorbeeld voor de zelfontwikkeling die zij voorstaat. Haasse suggereert dat vrouwelijke receptiviteit een kwaliteit is, onder de voorwaarde dat ze niet gerelateerd wordt aan mannelijke activiteit, maar aan een andere verhouding tot de natuur; een verhouding die bepaald wordt door resonantie in plaats van door onderwerping. Als een nieuw materialist *avant la lettre* stelt Haasse dat de wijze waarop het westen de natuur benadert, exploiteert, en gebruikt, zonder rekenschap te geven van de schade die wordt aangericht, een groot gevaar in zich bergt (WV 17). De op een mechanistisch wereldbeeld gebaseerde technologische ontwikkeling laat weinig ruimte voor het idee van de natuur als transcendente bron van ervaring (WV 14). Minachting voor de materie en haar onmiddellijke relatie tot het transcendente (WV 33) hangt volgens Haasse samen met het vergeten van de rijke grond van het bestaan; een vergeten dat zij zowel de burgerlijke vrouw verwijt als de feministische gelijkheidsdenker: “Zij schiet te kort, omdat zij, die zo bevoorrecht is op het stuk van vrijheid en veiligheid, vervreemd is van de kosmische ruimte waar die kom water en die test vuur van spreken” (WV 17). Wat zij feministische standpuntdenkers verwijt, is dat zij de grondslag hebben gelegd voor de politieke wil “te functioneren als een man” (WV 76).

In Nederland werd Haasse in eerste instantie niet als feministische denker beschouwd. Vanuit een internationaal feministisch perspectief zijn er echter wel degelijk raakvlakken met naar het oeuvre van Haasse.

Feministische denkers als Luce Irigaray en Simone de Beauvoir tonen een bijzondere overeenkomst met het door Haasse geciteerde standpunt van Buytendijk. Twee van hun minder vaak geciteerde teksten werpen een verassend licht op de traditionele gelijkstelling

van vrouwelijkheid en receptiviteit. Irigaray (1996) schrijft in *I love to You: Sketch of a Possible Felicity in Nature* het volgende:

One might well wonder if women are closer to the vegetable world than to the animal world, as was claimed by certain ancient philosophers, and particularly by female cultures, although, it is true, in different ways. Could it be that in this proximity there lies an accurate explanation of her relation to passivity? Woman's receptivity would not be restricted to her relation to man alone but would extend to the natural economy, especially the cosmic one, with which her equilibrium and growth are more closely associated. Her so-called passivity would not then be part of an active/passive pair of opposites but would signify a different economy, a different relation to nature and to the self that would amount to attentiveness and to *fidelity* rather than *passivity*. A matter, therefore, not of pure receptivity but one of a movement of growth, that never ultimately estranges itself from corporal existence in a natural milieu. In which case, becoming is not cut off from life or its placing. It is not extrapolated from the living nor founded in a deadly character. It remains attentive to growth: physiological, spiritual, relational. (38–39, cursivering in origineel)

Irigaray associeert plantachtige groei en het vrouwelijke met de natuur. Haar associatie lijkt op de manier waarop deze figuur traditioneel wordt ingezet, maar met een andere agenda. Volgens Irigaray zijn passiviteit en receptiviteit inderdaad positieve eigenschappen die de traditionele filosofie met vrouwen associeerden. Irigaray verwerpt die connotatie echter niet, maar herschrijft haar vanuit een andere economie. Het verwerpen van de relatie includeert, aldus Irigaray, tevens het verlies van het lichaam en haar relatie met het spirituele; het vergeten van de rijke grond van mogelijkheden ten koste van een eindeloze era van bloedeloze concepten (Irigaray zoals weergegeven in Miller 2002: 190).

Haasse begrijpt vrouwelijke passiviteit als een positieve afstemming op de natuur. Haasse legitimeert daarmee niet per se de “inferieure status van vrouwen” zoals in Brems (2006: 173) wordt gesteld, maar affirmeert de traditionele metafoor vrouw/plant opnieuw als “een andere economie”. Zij accepteert de materialiteit die het vrouwelijke definieert, maar verwerpt de spiegelrelatie die de vrouw wordt toegewezen. Evenals Irigaray benadrukt Haasse dat de verwerping het reële, het lichamelijke, en het de moederlijke grond van het bestaan een systematisch misbruik van de rede in de hand werkt. Door de primaire verdringing van de moeder-natuur (*mère-nature*) wordt aldus Irigaray het denken afgesneden van de natuur (Irigaray zoals weergegeven in Halsema 1998: 79). De “eerste natuur”, dat wil zeggen, “de aarde, het water, het vuur, de wind, de planeten, levende lichamen, raakt in de vergetelheid” (Irigaray zoals weergegeven in Halsema 1998: 79). Een tweede, geestelijke natuur wordt daarvoor in de plaats gesteld (Irigaray zoals weergegeven in Halsema 1998). Niet alleen Irigaray, maar ook De Beauvoir (1968b) wijst in *De tweede sekse* op deze “andere economie”:

Door de vruchtbaarheid van haar lichaam verbonden met de natuur voelt zij zich ook beroerd door de wind die haar bezielt en die geest is... Zij kijkt naar de passieve wereld en herinnert zich dat zij een bewustzijn is, een onverwoestbare vrijheid is. Voor het mysterie van het water en de lijn van de bergtoppen schrompelt de suprematie van de man ineen. Als ze over de heide loopt, als ze met haar hand door het water woelt leeft ze niet voor anderen maar voor zichzelf. (399–400)

De zinsnede “door de vruchtbaarheid van haar lichaam verbonden met de natuur” kan als essentialistisch worden beschouwd. Het is niet de De Beauvoir van de slogan “*On ne naît pas femme, on le devient*”, in het Nederlands vertaald als “Je wordt niet als vrouw geboren, je wordt vrouw gemaakt” (Vintges 1992: 250). De Beauvoir veronderstelt een principieel biologisch verschil tussen mannen en vrouwen dat niet te reduceren valt tot een sociale constructie. Door de vruchtbaarheid van haar lichaam is de vrouw volgens De Beauvoir verbonden met de natuur. Deze ontologische differentie staat haaks op het gelijkheidsdenken van de tweede feministische golf waarin die andere slogan van De Beauvoir een iconische rol vervult. Met deze uitspraak heeft De Beauvoir willen benadrukken dat vrouwen niet gevangen zitten in hun biologie. Dat wil echter niet zeggen dat ze die niet hebben.

We hebben geleerd een onderscheid te maken tussen gender als sociale constructie en sekse als biologische categorie (Colebrook 2002). De Beauvoir, Irigaray, én Haasse echter verbinden de seksuele differentie met de “corporealiteit” van de seksen. Dit differentiedenken wordt vanaf de jaren tachtig en negentig binnen genderstudies in principe als essentialistisch beschouwd (Schor 1989). Haasse en Irigaray met name verbinden de biologische en lichamelijke dimensie van vrouwelijke lichamen echter wel degelijk met een culturele en symbolische constructie van vrouwelijkheid. Zij trachten daarmee een cultuur denkbaar te maken waarin vrouwelijke specificiteit en alteriteit niet onder het kleed van een universalisme wordt geschoven—een universalisme dat de verschillen terugbrengt tot “dezelfden”. Het aanspreken van een vrouw in haar biologisch gefundeerde materialiteit is bij Haasse evenmin terug te voeren op een biologisch essentialisme als op universaliteit en eenheid. Het laat iets zien van haar blijvende preoccupatie met vrouwelijke subjecten die zich bewust zijn van hun culturele erfenis en hun symbolische functie, en die vanuit dit bewustzijn hun positie als autonome subjecten negotiëren in een mannelijke cultuur. Zoals Gerti Wouters (2007) aantoonde, is het Haasse te doen is om verandering voor vrouwen, en zeker niet om vrouwen te binden aan patriarchale representaties van vrouwelijkheid.

Zoals ik in het bovenstaande heb beargumenteerd, is Haasse een differentiedenker. De verbinding met de elementen is volgens Haasse niet gericht op de relatie van de vrouw tot de universele man, maar op haar directe relatie tot de natuur. In die verbinding is de vrouw, aldus Haasse, trouw aan zichzelf (WV 16). Volgens de interpretatie van Veeger en Brems reduceert Haasse met haar stellingname de rol van de vrouw tot huisvrouw. De rol van de materie wordt door Veeger en Brems niet in hun cultuurkritiek onderkend, en dientenge-

volge missen zij haar potentieel voor het nieuw materialistisch feminisme. Haasse benadrukt geworteldheid in het lichaam in plaats van talige absorptie in het teken. Zij benadrukt de verwevenheid met de omgeving in plaats van individualisme; kwetsbaarheid in plaats van heldendom. Zij onderkent afhankelijkheid in plaats van onafhankelijkheid, en immanentie in plaats van transcendentie (als de scheiding van de geest van het lichaam). In haar oeuvre zien we dit, op een singuliere wijze gepresenteerd, telkens opnieuw terug.

1.8 KRITISCHE REFLECTIE

Ik zet mijn observaties tot nu toe bij elkaar ter afsluiting van dit eerste hoofdstuk. Ik heb beargumenteerd dat het differentiedenken van Haasse een rol speelt bij de niet onverdeeld positieve receptie van Haasse in de feministische kritiek van de jaren tachtig en negentig. Haasses positie kan als volgt worden geparafraseerd: uiteindelijk zijn mensen uit op begrip en op een morele verbinding, en we lijden eronder als dat niet gebeurt. Volgens Veeger en Brems is dit naïef en vertegenwoordigt Haasse met dit standpunt een vorm van denken die nadelig is voor de positie van de vrouw. Het gaat in dit debat niet om een epistemologisch standpunt (wat kunnen we weten) en niet om een esthetische invalshoek (wat is literatuur), maar om een politiek discours (welke kennis heeft welke gevolgen voor de maatschappelijke positie van vrouwen).

In haar oratie *Kunst en vliegwerk: Coalities in de cultuurwetenschappen*¹³ beschrijft Rosmarie Buikema (2006: 9) dat er zo langzamerhand een praktijk is ontstaan waarbinnen artistieke producten worden teruggebracht tot een boodschap met betrekking tot de constructie van gender, etniciteit, of nationaliteit. Daar zit een gevaar in, zo stelt Buikema. De benadering van literatuur vanuit politieke agenda's riskeert dat datgene wat literatuur tot literatuur maakt over het hoofd wordt gezien "als een eerste lezing niet ogenblikkelijk leidt tot het door de lezer gewenste politieke effect" (Buikema 2006: 11; zie ook Attridge 2004; Hallward 2001; Ruiter & Smulders 2010). De singulariteit van de tekst drukt zich uit in haar materialiteit. En die materialiteit zal zich, aldus Buikema (2006: 12), per definitie aan een identiteitspolitieke toe-eigening onttrekken. Intertekstuele lezingen en discoursanalyses zijn van onschatbare waarde geweest. We hebben leren analyseren hoe verhalen tot stand komen en welke doelen ze dienen. De achterliggende gedachte is dat het literaire discours is ingebed in een netwerk van machtsrelaties. Dit inzicht heeft tot nieuwe inzichten geleid, en doet dat nog steeds. Voor Haasse echter, is de strijd om de macht en het gelijk uiteindelijk bijzaak. Haar genuanceerdheid wordt mijns inziens ingegeven door een principiële houding die erop bedacht is de basale betrokkenheid op relaties open te houden. Als deze betrokkenheid wordt verstoord, doet dat pijn. Volgens het discours van de jaren

¹³ Uitgesproken op 10 november 2006 bij gelegenheid van de aanvaarding van het ambt van Hoogleraar Kunst, Cultuur en Diversiteit.

negentig is dat naïef: macht regeert. Precies Haasses genuanceerde en op de relatie betrokken vertoog wordt binnen het machtsdenken gezien als de dekmantel voor de heersende ideologie omtrent de natuur en het tweederangs bestaan van de vrouw (Brems 2006: 172). Haasse heeft weinig op met politiek of artistiek radicalisme, en breekt geen heilige huisjes af. Frank de Glas (2003) concludeert dat de wijze waarop zij haar reserves formuleert tegen zowel de radicale vernieuwingsbewegingen als tegen de bestaande orde zo genuanceerd is, dat haar werk uiteindelijk niet wordt opgenomen in een literatuurgeschiedschrijving die zich richt op politieke vernieuwingsbewegingen, normverschuivingen, en straatrumoer. Mijn analyse bevestigt deze conclusie.

Ik zal in mijn analyse van *De verborgen bron* en *De ingewijden* in de volgende twee delen van dit proefschrift laten zien dat Haasse een vernieuwend schrijfster was, die in formeel en thematisch opzicht haar tijd vooruit was. Ik zal met name door mijn lectuur van *De ingewijden* aantonen dat zij betrokken is bij de snel veranderende maatschappij en dat zij daarbij een unieke stijl hanteerde; een stijl die materieel en sensueel is, en die weinig beoordeeld is op haar eigen merites. Er zit echter wel een spanning tussen het bijna organisch verwoorde politieke geweten van Haasse omtrent de menselijke verantwoordelijkheid voor andere bestaansniveaus enerzijds, en het academische, op de deconstructie van macht gerichte discours van de jaren negentig anderzijds. Haasses “politiek van plaats” impliceert trouw aan de fysieke wereld, het getuigenis afleggen van een diepe verbondenheid met de materialiteit van het bestaan en de bekommernis om het geheimzinnige zo-zijn van de dingen, die consequenties heeft voor het handelen. Haasse staat een politiek voor die enerzijds intermenselijk is, maar die anderzijds de menselijke relatie overstijgt. In de ontmoeting tussen de menselijke en niet-menselijke Ander ontstaat in de romanwereld van Haasse een singulier subject dat zichzelf begrijpt als een integraal deel van de vitale krachten waaruit het leven ontstaat. Vanuit dit fundamentele vitalisme weigeren Haasses subjecten zich los te maken van hun empirische, materiële geworteldheid. Dit wekt inderdaad de schijn van essentialisme. Het appelleren aan een vrouwelijke natuur is sinds de jaren tachtig uit het discours verbannen als naïef essentialisme, en het hele spectrum van de feministische problematiek werd ondergebracht in het sekse/gender onderscheid (Colebrook 2000: 83). Iedere essentie, zo was de redenatie, wordt gecreëerd in de representatie ervan. Haasses essentialisme moet echter niet verward worden met biologisch determinisme. Biologisch determinisme reduceert vrouwen tot het lichamelijke vrouw-zijn, dat onlosmakelijk is verbonden met de culturele ruimte die aan vrouwen wordt toegestaan (Butler 1990, 1993; Lloyd 1984).

Nu we de noodzaak zien om het sekse/gender onderscheid opnieuw te doordenken, komt deze essentie-kritiek in een ander licht te staan. Het idee dat seksuele differentie een puur linguïstische aangelegenheid is, die ligt besloten in een systeem van representatie dat vervolgens op de geleefde ervaring wordt gelegd, wordt niet langer algemeen gedeeld (Colebrook 2000). Het sekse/gender onderscheid, ofwel het strikte onderscheid tussen “wat is” en de representatie daarvan, werd voor het eerst uitgedaagd door Moira Gatens (Gatens

1996a, geciteerd in Colebrook 2000: 83). Gatens beschouwt het lichaam als meer dan een waarde of teken. Op het tijdstip dat Gatens artikel voor het eerst verscheen (1983) was het appelleren aan een vrouwelijke natuur volledig uit het discours verbannen als naïef essentialisme, en was het hele spectrum van de feministische problematiek ondergebracht in het sekse/gender onderscheid (Colebrook 2000: 83). Iedere essentie, zo was de redenatie, wordt gecreëerd in de representatie ervan. Gatens (1983/1996) stelde dat het sekse/gender onderscheid het hiërarchische onderscheid van het filosofische seksisme opnieuw bekrachtigt: het onderscheid tussen een brute materiële werkelijkheid en haar pure ideale representatie, gaat samen met het idee van de filosofie als de master-discipline die traditioneel slechts betrokken is op idealiteit, en herhaalt zodoende de dichotomie die wordt geassocieerd met het man/vrouw onderscheid. Het punt dat Gatens maakte, was dat ieder tussen haakjes stellen van “seks” of het aannemen van seks als louter het effect van de representatie ervan, de weigering om na te denken over *wat het is* dat gender representeert, versterkt (Colebrook 2000: 83). Dit idee dat de werkelijkheid ondergeschikt is aan haar representatie wordt door de feministe en theoretisch fysicus Karen Barad (2007) “representationalisme” genoemd. Gatens (1996a, 1996b) beargumenteerde dat de representatieve kant van het sekse/gender onderscheid niet minder problematisch is dan de brute gegevenheid van seks zelf. Het idee van een strikte grens tussen het werkelijke (de natuur of seks) en haar representatie (taal of gender) is precies datgene wat heroverwogen moet worden (Colebrook 2000: 83). Grosz beargumenteert dat seks niet een expressie is van gender; “[it] is itself always already expression” (Grosz 1995 geciteerd in Colebrook 2000: 84). De morfologie is altijd een stylisering van een specifiek lichaam: “Seks” refereert aan de morfologie van lichamen (Colebrook 2000: 84).

Door de onderschikking van het reële aan de representatie ontsluit de taal niet langer het reële, maar verzinkt zij in zichzelf. In “Tracing Life: ‘La Vie La Mort’” vat de filosoof en feministische theoreticus Vicky Kirby (2009) deze impasse als volgt samen:

If we regard language, representation, and interpretation as cultural constructs and capacities, “texts” whose play of self-reference we cannot escape by dint of the human condition, then we ignore the curious challenge to this belief coming from quantum mechanics. More importantly still, we refuse the provocations that arise in our own disciplines when we assume that the entanglement of Nature with/in Culture is inevitably and necessarily *imagined*. (Kirby 2009: 110, cursivering toegevoegd)

Als we vast blijven houden aan het standpunt dat de verwevenheid van taal en cultuur “verbeeld” is, dan negeren we de uitdaging die ons vanuit de kwantummechanica gesteld wordt. Belangrijker nog: we weigeren de grenzen van de paradigma’s te doordenken, die ervan uitgaan dat de verwevenheid van natuur en cultuur geconstrueerd is. Haasse door-denkt die consequenties wel. De vorm die het materialisme van Haasse aanneemt, haar culturele expressie, en alternatieve concepties van lichaam en natuur, kunnen echter

slechts tot verschijning komen binnen een kader dat die concepties opnieuw kan duiden. Dit kader wordt gevonden in het nieuw materialisme. Het nieuw materialisme maakt een andere ervaring van de verwevenheid tussen natuur en cultuur mogelijk. De dichotomie natuur/cultuur, biologie/sociale constructie, voert weg van de ervaring van verwevenheid tussen mens en wereld die als een rode draad door het werk van Haasse loopt.

Alvorens de romans te lezen, zal ik in het volgende hoofdstuk uiteenzetten wat nieuw materialisme inhoudt, en welke implicaties een materiële semiotiek heeft voor mijn lezing van Haasse. In het derde hoofdstuk besteed ik vervolgens uitgebreid aandacht aan de opvattingen van Bachelard, en operationaliseer ik de materiële semiotiek als de basis voor mijn analyse van het vroege oeuvre van Haasse.

Nieuw materialisme

Language has been granted too much power. The linguistic turn, the semiotic turn, the interpretative turn, the cultural turn: it seems that at every turn lately every “thing”—even materiality—is turned into a matter of language or some other form of cultural representation. The ubiquitous puns on “matter” do not, alas, mark a rethinking of the key concepts (materiality and signification) and the relationship between them. Rather, it seems to be symptomatic of the extent to which matters of “fact” (so to speak) have been replaced with matters of signification (no scare quotes here). Language matters. Discourse matters. Culture matters. There is an important sense in which the only thing that does not seem to matter anymore is matter.

— Karen Barad, *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter* (2003: 801)

Nieuw materialisten menen dat de linguïstische wending niet langer voldoet als theoretische grondslag voor een contemporaine kentheorie. Het afstand nemen van het reële en het zich uitsluitend focussen op representatie, ideologie, en discours verbant de geleefde ervaring, de lichamelijkheid, en de materialiteit uit het aandachtsveld. Nieuw materialisten zoeken een antwoord op de vaststelling dat de radicaliteit van de dominante discoursen die zijn opgekomen onder de linguïstische wending momenteel is uitgeput. Zij zijn van mening dat opnieuw doordacht moet worden hoe we recht kunnen doen, niet alleen aan de rol van de materie in kennisproductie, maar ook aan nieuwe subjectopvattingen, zowel binnen de natuurwetenschappen als in de geesteswetenschappen. Nieuw materialisten onderzoeken hoe het culturele leven een continuïteit vormt met het “natuurlijke” leven, in plaats van een dichotomie (e.g. Ahmed 2008; Barad 2003, 2007; Braidotti 2002; Coole & Frost 2010; Grosz 1995; Kirby 1997; Landry & Mclean 1993; Stone 2006; Van der Tuin 2008, 2015). De materialistische wending in de cultuurwetenschappen is een wending waarmee een politiek standpunt wordt ingenomen dat het overheersende linguïstische paradigma en de daarbij horende subjectopvatting van de laatste decennia wil nuanceren.

Revolutionaire ontwikkelingen in de biotechnologie, neurobiologie, en kunstmatige intelligentie roepen de vraag op of er een andere manier is om het subject en de vitale krachten waarvan het deel uitmaakt te begrijpen (Olma & Koukoulis 2007: 1). Biotechnologie,

genetisch gemodificeerde organismen, en de doordringing van onze intieme en fysieke levens door digitale, draadloze en virtuele technieken, leiden tot ethische en politieke vragen die de wetenschappelijke en technologische praktijken opnieuw grondvesten op modellen die de levende materie als structurerende kracht erkennen. Het probleem van de belichaming van het denken, van de passies en de rede—ooit beschouwd als radicale feministische vragen—is centraal komen te staan in nieuwe ontwikkelingen in de cognitieve gedragswetenschappen en in de neurofilosofie. De *life sciences* buigen zich over de problemen van emotie, affect, cognitie, en het ontstaan van leven (Colebrook 2008: 53). Aan algemene, zogenaamd abstracte en conceptuele fenomenen zoals de relatie tussen mannelijk en vrouwelijk, tussen de rede en de passie, kan nu een materiële basis gegeven worden. De wending naar het leven, het vitale, en het materialisme staat haaks op de manier waarop materie (als drager van eigenschappen) en het vitale (als de geest die de materie bevrucht) traditioneel worden gedefinieerd als gescheiden domeinen (Colebrook 2008: 53).

Hoewel nieuw materialisten erkennen dat de linguïstische wending in de afgelopen decennia ruimschoots heeft bijgedragen aan het inzicht in de werking van discours en macht, zijn ze er tevens van doordrongen dat het zich afwenden van het werkelijke dat de linguïstische wending vergezelt, tot gevolg heeft gehad dat kritisch onderzoek naar de verwevenheid van taal en werkelijkheid uiterst problematisch is geworden (Coole & Frost 2010: 6). Nieuw materialisten willen de materie opnieuw betrekken in de academische kennisproductie (Alaimo & Hekman 2008; Van der Tuin 2010). Daarbij willen zij zich niet distantiëren van de taal als structurerend principe van subjectiviteit, betekenisgeving, en ervaring, maar zij vinden dat de linguïstische wending te veel nadruk heeft gelegd op taal en taligheid, waardoor er gaandeweg een natuur/cultuur dichotomie is ontstaan die verlammend werkt op de doordenking van urgente vragen die zich aandienen aan het begin van de eenentwintigste eeuw. Door de nadruk te leggen op de taal als structurerend principe wordt gesuggereerd dat tekens aan de oorsprong staan van subjectiviteit, betekenisgeving, en ervaring. Nieuw materialisten onderzoeken materialiteit en taal in hun onderlinge samenhang. Ze zijn geïnteresseerd in de manier waarop materie actief participeert in processen van betekenisgeving (Van der Tuin 2010: 4–17).

Vanuit de natuur bezien is de poststructuralistische vlucht voor de natuur, ingegeven door een radicaal sociaal-constructivisme en een vastbeslotenheid om ieder essentialisme uit te roeien, zeer schadelijk geweest (Alaimo & Hekman 2008; Barad 2003; Coole & Frost 2010; Rowland 2012). Nieuw materialisten erkennen weliswaar dat de identiteit van concrete personen tot op zekere hoogte gevormd wordt door hun lichamelijke en materiële kenmerken, maar zij leggen de nadruk op de ontmoeting. Die ontmoeting moet breed begrepen worden; centraal daarin staat de notie van “*intra-activiteit*”, ofwel de verbondenheid tussen menselijke- en niet menselijke actoren (Barad 2003). Er wordt een ontologische prioriteit aan de ontmoeting toegekend, die bij de relatie begint, in plaats van bij de relata (Van der Tuin 2010: 11). “[I]t [*de ontmoeting*] is an enactment, not something that someone or something has. It cannot be designated as an attribute of subjects or objects (as they do

not preexist as such)” (Barad 2007: 178, cursivering in origineel). Bachelard spreekt in dit verband van “intersubjectiviteit”; “When I receive a new poetic image, I experience its quality of inter-subjectivity (PS xxiv). Hij voegt hieraan toe: “At the level of the poetic image, the duality of subject and object is iridescent, shimmering, unceasingly active in its inversions” (PS xix). Er is dus volgens Bachelard geen ontmoeting tussen een van tevoren getermineerde persoon en een poëtisch artefact of object, maar een ontmoeting waarin de persoon zich opent voor het artefact en in die ontmoeting mogelijk transformeert. Een subject is materie én teken (Van der Tuin 2010: 11).

De term nieuw materialisme werd in 2002 in Nederland geïntroduceerd door Rosi Braidotti in *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Braidotti zoekt naar manieren om de mutaties van subjecten in het postindustriële tijdperk te omschrijven (2002: 3). Het startpunt van een Theorie van Wording (*a Theory of Becoming*) is niet de vraag naar onze identiteit, maar naar onze wording (*becoming*; Braidotti 2002: 3). Braidotti introduceert een subjectiviteit die niet langer vanuit het onderscheid *fysis/logos*, maar vanuit een *bios/zoë* dichotomie wordt benaderd (Braidotti 2006: 129). Giorgio Agamben (1998) introduceerde *bios/zoë* als het onderscheid tussen “het naakte leven” en “een speciale wijze van zijn” of een “benoembaar, gekwalificeerd leven” (109). *Zoë* is volgens Agamben (1998) het naakte, beschadigde leven dat verstoken is van politieke betekenis en dat gedegradeerd is tot de status van niet-humaan leven. *Zoë* ligt voorbij de drempel van het lichamelijk bestaan en behoort tot een gebied dat niet langer als menselijk wordt bestempeld, en dat als zodanig is overgegeven aan de dood (Agamben 1998: 19).¹⁴ Braidotti (2006) zoekt, anders dan Agamben, naar manieren om het vitalisme van *zoë* te benadrukken als een generatieve kracht waarin lichamen niet als afgezonderde identiteiten worden opgevat, maar als een “invouwing” van externe invloeden en een ontvouwen van affecten. Braidotti (2006): “The enfleshed intensive or nomadic subject is rather a transversal entity: a folding of external influences and a simultaneous unfolding-outwards of affects” (165). Elke wording wordt, in navolging van Deleuze (1993), opgevat als een plooi in het zijn, die noodzakelijkerwijs wordt aangedaan door andere lichamen en dientengevolge voortdurend veranderingen ondergaat.

¹⁴ Een voorbeeld: Op 27 juli 2017 zijn 24.000 varkens in megastal “de Knorhof” in Erichem verbrand. 24.000 dode varkens in één nacht; veel te veel varkens in een stal; personeel dat biggen doodslaait; filmbeelden van dode en gewonde biggen; en het overtreden van milieuvergunningen kwamen aan het licht. De eigenaar kreeg in Duitsland een beroepsverbod, maar mag in Nederland nog steeds doorgaan met zijn perverse megastallen (Bron: *Varkens in nood* 2017; zie <https://www.varkensinnood.nl/nieuwsartikelen/varkens-in-nood-strijdt-tegen-megastallen-van-straaathof>). Leven is hier gereduceerd tot “bare life”; “naakt leven” (Agamben 1998: 109).

In dit hoofdstuk zal ik het nieuw materialisme bespreken en relateren aan de opvattingen en theorieën van Gaston Bachelard. Hij was, zouden we kunnen zeggen, een nieuw materialistische denker *avant-la -lettre*. Zijn werk biedt dan ook interessante mogelijkheden voor een operationalisering van het nieuw materialisme. Het gaat mij er uiteindelijk om een *leeswijze* voor te stellen die we kunnen inzetten met betrekking tot het vroege oeuvre van Haasse.

2.1 WORDINGEN

De lucide subjectopvatting van nieuw materialisten vormt een radicale transformatie van de subjectopvatting van het standpuntfeminisme, dat in het teken staat van autonomie en identiteit (Meijer 1988). Nieuw materialisme is een “rommelig” moerassig, vitaal materialisme, dat het geheel van het universum omvat als een oneindige en onzichtbare substantie waarin leven niet het eigendom is van individuele identiteiten, maar als “pure immanentie” wordt begrepen (Deleuze 2002). Tegenover de “neoliberale consumptie-ethiek” stelt Braidotti (2013) *zoë*, als de algemene, bezielde levenskracht die niet het eigendom is van een individu, maar van het “monolithische universum van de materie”: “[*zoë* is] the dynamic, self-organizing structure of life itself” (60). *Anthropos*, of *bios*, als het individuele leven, zijn hiervan slechts de veruitwendiging (Braidotti 2013: 60). De vraag is niet langer: wat is de gender, klasse, of etniciteit van een lichaam is, maar wat is de duurzaamheid ervan; hoeveel pijn, genot of interconnectie kan een lichaam verdragen? (Braidotti 2013: 199, 202, 217). Door de nadruk te leggen op duurzaamheid als het vermogen tot verdragen, impliceert Braidotti dat wording met *empowerment*, genot, en begrip samenvalt in plaats van met identiteit. Hier kunnen we een onmiddellijke relatie leggen met de “instantaneous connections” van Bachelard. In *Intuition of the Instant* (1932) stelt ook Bachelard vast dat de menselijke verbeelding een bron is van “directe connecties” ofwel van “*intra-activiteit*” (Barad 2003):

The poet here becomes a natural guide for the metaphysician who seeks to understand all powers of instantaneous connections, the fervor of sacrifice without succumbing to the diversions of a crude philosophical duality of the subject and the object, nor being detained by the dualism of egoism and duty. (Bachelard 1932: 62–63 zoals weergegeven in AP 53)

De dichter die bereid is de filosofische dualiteit tussen subject en object te negeren wijst de metafysicus de weg. Het streven is niet gericht op de zelfverwerkelijking, maar op “wording”, een wording die gepaard gaat met de transcendentie van de subject/object dichotomie. Bachelard spreekt hier, evenals Deleuze en Braidotti, maar al wel vijftig jaar eerder, van “becoming earth” (*ERW*), “becoming-flight” (*AD*), “becoming animal” (1939) en het onwaarneembaar worden (“*becoming imperceptible*”) (Deleuze en Guattari 2007) en van

het één worden met een “Natuur”—een levende omgeving—die nooit ophoudt te bloesemen (Braidotti 2013: 202). Braidotti (2013) beschouwt de potentie tot dieptetransformaties van subjecten als drempels van wording (*thresholds of becoming*) of als metamorfosen:

The desire and the flair for *potentia* is a way of stretching the subject to the outer boundaries of his or her capacity to endure, pushing them open so that they turn into thresholds of becoming. Another name for this process is in-depth transformation or metamorphoses. (202)

Dieptetransformatie, wording, of metamorfose is het thema van *De ingewijden* en een kernbegrip in de poëtica van Haasse (1965: 177). Waar Braidotti spreekt van drempels van wording (*“thresholds of becoming”*) spreekt Bachelard over transversale ontmoetingen op de “drempel van het zijn” (PS xiv). Een voorbeeld uit *Lautréamont’s Dynamic imagination* laat zien dat Bachelard dergelijke ontmoetingen niet als metaforen maar als metamorfosen beschouwt: “As the bird flies, far up into the sky, it loses its individuality; it becomes flight, flight in itself”¹⁵ (geciteerd in Mc Allester Jones 1991: 98).

De discontinuïteit die Braidotti en Bachelard opeisen voor het subject is verbonden met het “transcendentiaal-empirisme” van Deleuze (1994: 56–57). Een ontmoeting met de Ander—of dat nu in een belichaamde werkelijkheid of een mogelijke werkelijkheid is—is een ontmoeting waarin de scheiding tussen subject en object wordt opgeheven. Waar het klassieke empirisme de diversiteit aan individuele dingen benadrukt, benadrukt het transcendentiaal-empirisme de pre-individuele dimensie van identiteit (Romein 2009: 65). Bachelard benadrukt die pre-individuele dimensie keer op keer. Dichters als Gérard de Nerval (1954) en Michel Leiris (1927) nodigen ons, aldus Bachelard, uit af te dalen in de diepste nacht van de evolutie, tot in de “labyrinten van vlees en steen” en de tijd van de versteende aarde (ERR 170). Ook Sarah Ahmed (2000) beargumenteert in *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*, dat er in het nieuw materialisme niet langer sprake is van gedetermineerde subjecten en objecten waarvan de één de ander ontmoet, maar van een ontmoeting waarin subjecten en objecten tot stand komen.

Identity itself is constituted in the “more than one” of the encounter: the designation of an “I” and “we” requires an encounter with others. These others cannot be simply relegated to the outside: given that the subject’s existence cannot be separated from the others who are encountered. As such, the encounter itself is ontology (the question of a being who encounters) ... A thesis on the priority of encounters over identity suggests that it is only through meeting with another that the identity of a given person *comes to be inhabited as living*. (Ahmed 2000: 6–9, cursivering in origineel)

¹⁵ Bachelard citeert hier uit de zesde canto van *Les Chants de Maldoror* (noot McAllester Jones 1991: 98).

Ahmed legt de nadruk op de ontmoeting waardoor identiteiten materialiseren. Een identiteit wordt niet gevormd door biologie óf door sociale verhoudingen, maar wordt gevormd in het proces van de ontmoeting zelf. De relatie komt los te staan van de relata (Van der Tuin 2010: 11). Nieuw materialisten benadrukken de fundamentele materiële relationaliteit van de wording (Barad 2003: 815). Een politieke reden waarom denken in identiteit niet langer zinvol is, wordt volgens Birgit Kaiser en Kathrin Thiele (2014) ingegeven door het feit dat de bio-politiek als een nieuw opkomende soevereine macht de controle over het leven overneemt. In de neoliberale werkelijkheid van onze tijd commodificeert het markt-denken uiteindelijk iedere identiteit (Kaiser & Thiele 2014).

Nieuw materialisten zijn er niet per definitie op uit om ideeën te ontkennen en het ideale tot een materieel substraat te verheffen (Grosz 2017: 17). “Iets” dat onmogelijk is te veronachtzamen, zou verloren raken in dat proces. De vraag welke termen het materiële moet ontwikkelen om het immateriële of extra-materiële te verklaren, is een open vraag. De vraag hoe materialistische modellen concepten, gedachten, en ideeën verantwoorden, eveneens. Zijn concepten simpelweg geactiveerde neuro-connecties (17)? De voorwaarden voor het verschijnen van materie in tijd en ruimte, zijn, zo stelt Elizabeth Grosz (2017), niet zo eenvoudig materieel te verklaren. De vraag hoe betekenis (“sense”)—in de zin van zowel betekenis als oriëntatie—wordt gegenereerd zonder een of andere richting in de materie zelf aan te nemen—met andere woorden, zonder immanentie—is evenmin eenvoudig (Grosz 2017). Nieuw materialisten herformuleren dan ook *alle* dichotomieën, waaronder de taal/materie, empirie/transcendentie, idealisme/materialisme dichotomie, tot een materieel-semiotische, intra- lichamelijke, performatieve, én literaire praktijk (Alaimo & Hekman 2008). Zij ontwerpen neologismen als transcendentiaal empirisme (Deleuze 1994: 56–57), materiële semiotiek (Haraway 1988: 595), *naturecultures* (Haraway 2004), en intra-actie (Barad 2003: 33) waarin de ontmoeting tussen schijnbaar gescheiden domeinen zichtbaar wordt. Grosz (2017) voegt daar de interactie tussen idealisme en materialisme aan toe.

Het nieuw feministisch materialisme is onderdeel van een nieuwe feministische theorievorming die begon met Australische filosofen als Genevieve Lloyd, Elisabeth Grosz, en Moira Gatens (Colebrook 2000: 76). Zij herlazen de Great Works die het denken in de eenentwintigste eeuw diepgaand hebben bepaald. Zodoende introduceerden zij een “derde golf feminisme” (Colebrook 2002: 76). Het derde golf feminisme is een affirmatie van de canon van de tweede feministische golf en verhoudt zich expliciet en affirmatief tot haar voormoeders (Van der Tuin 2015: 14).

In het nieuw materialisme is de notie van leven (zoë) doorslaggevend. Dit leven draagt niet mijn naam, maar is een generatieve kracht; a-persoonlijk, onverschillig, en generatief. Deelhebben aan die generatieve kracht betekent de bereidheid hebben als een plantachtige de wereld te doorleven. Aan deze vitalistische notie geeft Haasse op talloze plaatsen in haar oeuvre uitdrukking. Haasses personages maken zichzelf ontvankelijk voor de totaliteit van het leven om hen heen, alsof zij louter waarnemend orgaan zijn. Voor Haasse is het schrij-

ven zelf een intens gewaarworden van het leven; een gewaarworden dat de eigen individualiteit zowel belichaamt als ontkracht (Paasman 1996: 81). “De andere zijde van de mens en het menselijke” (Haasse 1965: 146) zijn in dit streven betrokken. De vraag is niet langer die naar de identiteit van een subject, maar naar hoeveel leven, hoeveel beweging een subject kan verdragen. Deze ethische vraag plaatst het Haassiaanse subject in een netwerk van intra-actie en verandering.

2.2 TEKST EN MATERIE

Volgens Derrida (1981) zijn tekens als sporen die nooit eindigen. Elk teken, elke tekst, verwijst naar andere tekens en teksten (Derrida 1981). Derrida wil de heterogeniteit van de tekst benadrukken en eventuele contradicties niet oplossen. Hij wijst iedere buitentalige referentie als een eventueel eindpunt van het interpretatieproces af, omdat hij daarmee de tekst wilde ontgrendelen. Hij concentreert zich daarbij vooral op *betekenisverstrooiing*, of “*dissémination*” (Derrida 1981). Met de figuratie van sporen en zaadverspreiding wordt de mogelijkheid geopend om taal te onderzoeken als een vorm van vegetatieve groei die in principe oneindig is. In *The Vegetatieve Soul* laat Elaine Miller (2002) zien dat Derrida’s notie van “*dissémination*”—evenals Irigaray’s notie van “*efflorescence*” (te vertalen als “ontluiken” of “ontbloeien”) en Deleuzes notie van het rizoom, of de wortelstok—een plantachtige lezing opent die erkent dat interpretatie altijd productief en bevruchtend is, in plaats van louter analytisch en deconstruerend (Miller 2002: 183–185).

Nieuw materialisten als Alaimo en Hekman (2008), Åsberg en Birke (2010), en Dolphijn en Van der Tuin (2012) stellen dat het feministisch onderzoek van de tweede feministische golf het biologisch lichaam in haar ontologische zin heeft genegeerd door het per definitie als een culturele constructie te beschouwen. Zij ontkennen niet het belang van de analyse van culturele inscripties op het lichaam, maar wijzen erop dat theorieën over de sociale productie van lichamen er tevens voor hebben gezorgd dat het lichaam en de materie in het proces van linguïstische absorptie geheel verdwenen zijn. De overheersende aandacht voor sociaal constructivistische verklaringsmodellen laat kortom, geen ruimte voor het lichaam als een tastbaar netwerk van tekens met een eigen grammatica en syntaxis. Nieuw materialisten zoeken nieuwe verbindingen tussen natuur en cultuur, taal en wereld. Het lichaam wordt in het nieuw materialisme niet óf tot de natuur óf tot een sociale constructie herleid. De formule van het nieuw materialisme is: én én. De nadruk ligt op de wijze waarop taal zich opent naar een buitentalige werkelijkheid die haar status als pure taal zowel uitbreidt als bedreigt. De focus ligt op de ontmoeting tussen taal en wereld. Gedraagt de empirische wereld, bijvoorbeeld in biologische codes, zich als een tekst? In dialoog met het werk van Judith Butler stellen Kirby (1997) en Grosz (1987, 1994, 2005) een wending voor om de impasse te doorbreken waarin onze culturele analyses zijn geraakt: misschien moeten we lichamen en materie niet langer doordenken met de metafoor van het lichaam waarop we onze culturele inscripties schrijven, maar als “sprekende objecten.”

Kirby (1997: 127) wil de mogelijkheid openlaten dat natuur schrijft en dat het vlees alfabeet is. Volgens Kirby kan de impasse van identiteitspolitieke analyses niet doorbroken worden zolang we de materie begrijpen via de metafoor van het stomme, dove, blinde lichaam waarop de taal haar tekens krast. Ook lichamen spreken (Kirby 1997).

Gaston Bachelard

Wie in Nederland de literatuur over wetenschapsfilosofie of literatuurwetenschap overziet, moet constateren dat het oeuvre van Bachelard daarin grotendeels ontbreekt. We houden ons bezig met Gadamar, Ricoeur, Foucault, Althusser, Bourdieu, Derrida, Lacan, Barthes, Kristeva, Bakhtin, Lefebvre, Irigaray, en vele andere kennistheoretisch interessante filosofen, maar niet met Bachelard. In Frankrijk is de situatie anders. Gaston Bachelard (1884–1962) was een van Frankrijks leidende wetenschapsfilosofen. Zijn invloed op L. Althusser, M. Foucault, G. Canguilhem, J. Hyppolite, M. Serres, G. G. Granger, en D. Lecourt is aanzienlijk geweest (Klever 1979, McAllester Jones 1991, Zwart 2002).

Gaston Bachelard werd geboren op 27 juni 1884, en stierf op 16 oktober 1962.¹⁶ Hij was afkomstig uit een eenvoudig milieu in Bar-sur-Aube, Frankrijk. Zijn vader dreef een winkel en zijn grootvader was schoenmaker. Nadat hij de middelbare school had afgerond, werkte hij als postbeambte van 1903 tot 1913. Zijn schaarse vrije tijd besteedde hij aan de studie van de wis- en natuurkunde die in 1913 werd afgerond met een licentiaat. Bachelard kon zich echter nog steeds niet aan de wetenschap of onderzoek wijden. In 1914, drie weken na zijn huwelijk, werd hij gemobiliseerd.

Van 1919 tot 1930 had Bachelard een aanstelling als docent in de fysica en chemie aan het college van Bar-sur-Aube (Klever 1979). Tegelijkertijd begon hij via avondstudie aan zijn doctoraal in de destijds zeer elitaire wereld van de filosofie. Al na een jaar studie behaalde hij ook zijn licentiaat in de filosofie en na nog eens twee jaar werd hij *agrégé de philosophie*. Vanaf die tijd (1922) doceert hij fysica én wijsbegeerte aan het college (Klever 1979: 10). De combinatie van een natuurwetenschappelijke en wijsgerige opleiding creëerde, aldus Klever (1979: 10), een unieke geest in Bachelard. In 1927 promoveert hij aan de Sorbonne tot *docteur-es-lettres*. In datzelfde jaar aanvaardt hij een leeropdracht aan de letterenfaculteit te Dijon, die in 1930 wordt omgezet in een professoraat. Vanaf dat moment komt er een serie werken tot stand die van een grote eruditie, een inspirerende wetenschapsfilosofische en een unieke literatuurwetenschappelijke visie, getuigen (Klever 1979: 10). Reeds in zijn proefschrift *Essai sur la connaissance approchée* (1927) had Bache-

¹⁶ W. N. A. Klever (1979) wijdde een artikel aan het leven van de in Nederland grotendeels onbekende filosoof in het *Tijdschrift voor Filosofie*. Mijn biografie van Bachelard is grotendeels gebaseerd op dit artikel.

lard aangegeven, dat de wetenschapsfilosofie van zijn tijd niet voldeed, omdat zij sterk geïdealiseerd was (Zwart 2002: 215). Wetenschapsfilosofen gaven te weinig rekenschap van hun eigen concrete wetenschappelijke praktijken (Zwart 2002: 215). Bachelard was 43 jaar toen hij zijn loopbaan als wetenschapsfilosoof voortzette. Op 56-jarige leeftijd verwierf hij de leerstoel Geschiedenis en Filosofie der Natuurwetenschappen aan de Sorbonne, waar hij aangesteld bleef van 1940 tot 1954. In 1954 werd hij emeritus professor, maar bleef publiceren en op parttimebasis doceren tot 1961. In 1961, een jaar voor zijn dood, ontving hij de *Grand Prix National des Letters*. Bachelards wetenschapsfilosofie werd door diens opvolger, Georges Canguilhem, voortgezet (Klever 1979: 6).

De combinatie van een natuurwetenschappelijke en wijsgerige opleiding creëerde, aldus Klever (1979: 10), een unieke geest in Bachelard. Die zal ten volle blijken wanneer hij een onderzoeksprogramma opzet naar de verbeelding van de vier elementen. Bachelard noemt zijn onderzoek een “psychofysica” of “psychochemie” van de materiële verbeelding (DB 13). Een psychofysica is een “zeer materialistische psychoanalyse” (13). De psychofysica wil dat wil een tekst haar *materie* moet vinden, dat een stoffelijk element haar een “eigen substantie, een eigen regel, een specifieke poëtica [moet] geven” (DB 12). Deze basale gedachte werkt hij uit in zes monografieën over de verbeelding van het vuur (*La psychoanalyse du feu*, 1938); van het water (*L'eau et les rêves*, 1942); van de lucht (*L'air et les songes*, 1943); en van de aarde (*La terre et les rêveries de la volonté*, 1942 en *La terre et les rêveries du repos*, 1948). Een jaar voor zijn dood publiceert hij opnieuw een monografie over het vuur (*La flamme d'une chandelle*, 1961). Verder schrijft hij een poëtica over de ruimte (*La poétique de l'espace*, 1957) en de mijmering (*La poétique de la rêverie*, 1960). Na zijn dood verscheen een postuum uitgegeven bundel onder de titel *Le droit de rêver* (1970).

Bachelard is een paradoxale figuur. Aan de ene kant is hij overtuigd dat wetenschap pas begint waar de wetenschapper paal en perk weet te stellen aan de macht van de verbeelding. Anderzijds is hij pleitbezorger voor het irreële en voor de macht van de verbeelding. Enerzijds bestaat zijn oeuvre uit een reeks epistemologische studies die een strenge, positivistische norm voor wetenschap hanteren, en anderzijds uit een filosofie van de verbeelding. Hub Zwart (2002) beschrijft het wetenschappelijke oeuvre van Bachelard dan ook terecht als een “comparatieve epistemologie van onderling onvergelykbare discursieve vormen” (215). Het is enerzijds te karakteriseren als een fenomenologie van de verbeelding en anderzijds als een kritische wetenschapsfilosofie. De vraag is dan ook hoe een gerenommeerd hoogleraar historische wetenschapsfilosofie aan de Sorbonne verzeild raakt in deze mengmoes van onvergelykbare discursieve vormen (Zwart 2002: 215). Het antwoord moet gezocht worden in de kernstelling van Bachelard. Deze luidt dat het moderne westerse denken het resultaat is van een epistemologische breuk die de antieke kosmologie scheidt van de moderne wetenschappelijke geest (FS 1938/2002b). Evenals Edmund Husserl (1854–1938), Lev Sjestov (1866–1938), en de Nederlandse filosoof en Bachelardkenner J. H. van den Berg (1914–2012) lokaliseert hij die breuk aan het eind van de achttiende eeuw (FS 1938/2002b). Bachelard had aanvankelijk geen enkele moeite met het rationalisme van de

negentiende eeuw. Integendeel: de rationele methodes van de wetenschap dienen volgens hem geleid te worden door abstracte concepten die rigoureus onderscheiden moeten worden van de verbeelding die zo'n grote rol speelt in literaire teksten (FS). Tussen hen, verklaart hij "there is no synthesis. And there is no filiation either" (PR 51–52).

In zijn eerste studie over de elementen, *Psychoanalyse van het vuur*, onderzoekt Bachelard de cesuur tussen alchemie en moderne scheikunde aan de hand van het vuur. Wetenschap begint waar de onderzoeker zich afkeert van de fascinatie die door het vuur werd opgeroepen in de alchemie, de traditionele filosofie, en de antieke kosmologie. (PV) Aanvankelijk is *Psychoanalyse van het vuur* bedoeld als een illustratie van de these die hij in *The Formation of the Scientific Mind* verdedigde, namelijk dat we buiten het laboratorium nog altijd in de macht zijn van de archetypen van de alchemie (FS). Bachelard richt zich in *Psychoanalyse van het vuur* specifiek op het vuur, maar zijn onderzoek is volgens hem eveneens toepasbaar op andere substanties, zoals "water, lucht, aarde, zout, wijn en bloed" (PV 12). Wat deze substanties gemeen hebben, is dat ze worden bepaald door "het bedrieglijke gewicht van onbetwiste waarderingen" (PV 12). Aarde, vuur, zout, water, bloed, en wijn zijn substanties waardoor we mateloos worden gefascineerd.¹⁷

Doordat we sinds mensenheugenis zijn gefascineerd door substanties als aarde, bloed, zout, vuur, lucht, en water, hebben we er te weinig afstand toe. Zittend voor het haardvuur verzinken we in oeroude mijmeringen. In de achttiende eeuw werden die mijmeringen gedeeld door de alchemisten en de nog jonge wetenschap. Hun object was volgens Bachelard (FS) nog niet voldoende geobjectiveerd, waardoor het vuur een bron van fantastische verklaringen werd die de naam wetenschap, zoals we die sinds de negentiende eeuw begrijpen, nauwelijks verdient. Keer op keer benadrukt Bachelard dat wetenschappelijke kennis veroverd moet worden op archaïsche ideeën, die hij in eerste instantie terugvond in de alchemie, maar ook in wetenschappelijke teksten. *The Formation of the Scientific Mind* (Bachelard 1938/2002b) is een pleidooi voor een rigoureuze ascese in de wetenschap. Om tot objectiviteit te komen, moet de onderzoeker voorkómen dat primitieve beelden zich mengen met haar wetenschappelijke observaties (FS). In *Psychoanalyse van het vuur* (PV) komt Bachelard echter ook tot het inzicht dat de universele waardering van het vuur niet slechts een "epistemologisch obstakel" vormt, maar dat zij iets onthult over het bewustzijn van de mens. Om die bewustzijnsfunctie te verklaren, wendt hij zich tot de psychoanalyse (PV 31). Die ontdekking vormt zowel een keerpunt als een continuüm in zijn denken (Crocenzi 2009: 127). In Bachelards eigen woorden: "Bekennen dat men zich vergist heeft, is de grootste eer die men de scherpzinnigheid van zijn eigen geest kan betonen" (PV 111). Hub Zwart

¹⁷ De verhalenbundel van Vonne van der Meer *Brood, zout, wijn* (2017) is een interessante titel in dit verband. Interessant omdat de titel óf het gelijk van Bachelard illustreert, óf erop wijst dat ook Van der Meer zich door Bachelard laat inspireren. Ook de poëziebundel van Hester Knibbe, getiteld *As, vuur* (2017), opgebouwd uit 23 "oerwoorden", illustreert de stelling van Bachelard dat er "oerwoorden" zijn die tot in de diepte van het culturele onbewuste resoneren (PV 12).

(2002) verwoordt Bachelards wending van de wetenschapsfilosofie naar de materiële verbeelding op treffende wijze:

Men zou Bachelards wetenschapsfilosofie als een ideologiekritiek avant la lettre kunnen beschouwen, maar dan een kritiek die een zekere affiniteit met de door haar ontmaskerde idolen aan de dag blijft leggen. Het is een filosofie die op het belang van een hervorming van het verstand insisteert maar toch blijft sympathiseren met datgene wat in dit zuiveringsproces wordt prijsgegeven. Gehechtheid aan fantasma's kan wetenschappelijk onderzoek belemmeren (ze vormen dan epistemologische obstakels) maar uiteindelijk is het imaginaire een onontbeerlijke dimensie van ons bestaan. Wetenschap en verbeelding vullen elkaar aan, aldus Bachelard, ze verhouden zich tot elkaar als arbeid ("travail") tot rust ("repos"). (Zwart 2002: 216)

Bachelard toont aan dat in de moderne wetenschap het voorwetenschappelijke denken aanwezig blijft (Zwart 2002: 220). Hervorming en sympathie voor wat overwonnen dient te worden gaan hand in hand.

3.1 DE ONTDEKKING VAN DE METAFOOR

Bachelards ontdekking van de psychologie kwam niet uit de lucht vallen. Hij reageerde daarmee op de etnologische studies van de Franse en Britse scholen van zijn tijd. Evenals zijn tijdgenoten, las hij *La mentalité primitive* (1923) van Lucien Lévy-Bruhl en *The Golden Bough* (1890–1915) van James Frazer (Chimisso 2001: 167). Cristina Chimisso (2001) toonde aan dat Bachelard—net als Freud overigens—voortbouwt op Lévy-Bruhl, die veel stof had doen opwaaien met zijn stelling dat de primitieve geest op een andere manier werkt dan de geest van moderne westerse mensen. Volgens Lévy-Bruhl had “de primitieve geest” geen abstracte gedachten, maar een “prelogische mentaliteit” (Chimisso 2001: 167). Daarmee introduceerde Lévy-Bruhl een nieuw en uitdagend concept in het wetenschappelijke denken van zijn tijd, dat Bachelard uitwerkt in het concept van “de voorwetenschappelijke geest” (Chimisso 2001: 167). Tot aan de achttiende eeuw is het menselijke denken niet logisch, zo stelt Bachelard (1938/2002b) in *The Formation of the Scientific Mind*, maar in hoge mate associatief. In *Psychoanalyse van het vuur* wil hij de onwetenschappelijkheid van dit hardnekkige associatieve denken in de wetenschap demonstreren (PV 29). Waar komt de primitieve fascinatie voor het vuur vandaan en hoe werkt ze door in het wetenschappelijk denken? In *Psychoanalyse van het vuur* gaat Bachelard in debat met James Frazer. Hoewel ook Frazer zich door *La mentalité primitive* liet inspireren konden diens verklaringen voor de fascinatie voor het vuur in *The Golden Bough* (PV 41–44) niet meer verschillend zijn dan die van Bachelard. Volgens Bachelard zoekt Frazer het motief voor de fascinatie voor het vuur ten onrechte in het nut (PV 44). Bachelard echter meent dat het

primitieve denken niet wordt ingegeven door rationale verklaringen of objectieve redeneringen (PV 30). Redeneringen als “men gebruikt de as van de vreugdevuren om de velden te bemesten” bieden geen enkele verklaring voor de fascinatie voor het vuur in prehistorische tijden. Bachelard haalt enkele sterke voorbeelden aan van onderzoek naar vreugdevuren bij Frazer, die door diens verklaringsmodel inderdaad niet adequaat kunnen worden beantwoord. Zo bespreekt Frazer mythen, waarin het vuur moet worden aangestoken door een jong meisje en een jongeman samen, evenals mythen waarin alleen vrouwen weten hoe het vuur gemaakt moet worden—bij terugkomst van de mannen verbergen ze het vuur in hun vagina (PV 45). Bij deze mythen is het volstrekt duidelijk dat een rationalistische verklaring onmogelijk is, stelt Bachelard. Het is evident dat het menselijk lichaam niet, zoals de mythen beweren, een *reëel*, tastbaar vuur kan verbergen (PV 45). Volgens Bachelard worden de verklaringen van Frazer ingegeven door een “dor en vlot rationalisme dat beweert te kunnen profiteren van een bewijs door herhaling dat echter geen rekening houdt met de psychologische condities van primitieve ontdekkingen” (PV 29). Bachelard komt tot conclusie dat de fascinatie voor het vuur een psychologische oorsprong heeft: ze berust niet op nut of berekening, maar op *analogie* (PV 29). Frazer, zo zou men kunnen zeggen, geneest Bachelard van zijn eigen kruistocht tegen de verbeelding.

Door zich op de psychologie in plaats van de etnologie te baseren, komt Bachelard tot het inzicht dat de fascinatie voor vuur voortkomt uit de analogie tussen vuur maken, vrijving, en seksualiteit (PV 46). Dit leidt tot de stelling dat niet de werkelijkheid metaforisch wordt geïnterpreteerd, maar dat de metafoor voorafgaat aan de werkelijkheid (PV 46). De fascinatie voor het vuur, met andere woorden, wordt geboren uit een metafoor. Frazer echter laat volgens Bachelard het nut voorafgaan aan de metafoor. Het aantal onderzochte mythen dat Frazer analyseert, ligt rond de duizend, maar steeds opnieuw lijkt Frazer de affectieve betekenis te missen en ervan uit te gaan dat de mythe gecreëerd wordt met het oog op praktische toepassingen, voor bijvoorbeeld de landbouw of het huis (PV 46). Volgens Bachelard is de “primitieve fenomenologie” echter een affectieve fenomenologie; ze maakt van de liefde vuur (PV 47). Een substantie als het vuur, zo stelt hij, gaat blijvend vooraf aan de waarneming en het causale denken (DB 16). De metafoor structureert de waarneming volgens patronen, die van generatie op generatie zijn overgeleverd (PV 46).

Psychoanalyse van het vuur vormt het startpunt van Bachelards filosofie van de materiële verbeelding. Bachelard komt hier tot het inzicht dat een archaïsche verbeeldingslaag onder *alle* vormen van kennen ligt. Deze structureert niet slechts de klassieke-, middeleeuwse-, en vroegmoderne wetenschap, maar ook onze alledaagse waarneming. De traditionele filosofie en de traditionele psychologie veronderstellen dat de waarneming aan de metafoor vooraf gaat, maar volgens Bachelard is dat andersom het geval. Een archaïsche vorm van verbeelding gaat vooraf aan de waarneming; zij structureert de waarneming op grond van een elementaire substantie: aarde, water, lucht, en vuur. De vier elementen van de antieke kosmologie zijn weliswaar door het periodiek systeem vervangen; de elementaire materie echter speelt nog steeds een grote rol in onze waarneming.

Tot zover een korte weergave van Bachelards ontdekking van de metafoor. In zijn studie van de vier elementen tracht Bachelard de precieze wetten van de materiële verbeelding op te sporen. In de volgende drie paragrafen volgt een eerste inventarisatie van die wetten. Aan bod komen: het onderscheid tussen de formele en materiële verbeelding; de dynamiek van de materiële verbeelding; de “inversie”; het karakter van de verbeelding; en de metafysica van de materie. Na deze eerste oriëntatie ga ik in op het debat dat Bachelard in de afgelopen decennia heeft losgemaakt.

3.2 FORMELE VERBEELDING EN MATERIËLE VERBEELDING

In *Water and Dreams* scherpt Bachelard zijn ontdekking van de metafoor aan. Hij maakt vanaf hier een onderscheid tussen de formele verbeelding en de materiële verbeelding (*WD* 1), die hij respectievelijk verbindt met twee soorten beelden: het zintuiglijke beeld en het verbeelde beeld. Het zintuiglijke beeld verbindt hij met het realiteitsprincipe; het verbeelde of materiële beeld wordt verbonden met het “irrealiteitsprincipe” (*ERW* 2). In *Earth and Reveries of Will* benadrukt hij nogmaals dat het beeld vooraf gaat aan de perceptie:

And so, when the real stands before us in all its terrestrial materiality, we are easily persuaded that the reality principle must usurp the unreality principle, forgetting the unconscious impulses, the oneiric forces which flow unceasingly through our conscious life. Only by redoubling our attention may we then discover the predictive nature of images, the way that an image may *precede* perception, initiating an adventure in perception. (*ERW* 3, cursivering in origineel)

Het realiteitsprincipe leunt op het *bewustzijn* en de vorming van de rede als onderscheiden van het lichaam, de natuur, en het onbewuste. Verbeelde beelden of materiële metaforen zijn niet het resultaat van de perceptie maar van het *irrealiteitsprincipe* dat aan de perceptie voorafgaat:

In other words, it seems to me that literary images lie somewhere between images that are precursors to knowledge and those that are preludes to dream. ... In literary images that sing the praises of substances, one can see evidence of a dialectic between signifying and empowering language. Here reflection and imagination become antithetical. Naturally these two great functions are not mutually exclusive. ... We will have occasion to display the action of this quasi-natural, constantly reborn alchemy, which dreams over the substances of modern life without renouncing its allegiance to alchemical tradition. (*ERW* 181)

Literaire beelden liggen volgens Bachelard ergens tussen de perceptie en de droombeelden in. Het zijn “voorboden van kennis”. David Miller (2008: 237) heeft in dit verband opgemerkt dat Bachelard de dichotomie tussen “woord” en “beeld” overbrugt. Bachelards twee soorten beelden berusten niet op het onderscheid tussen *visueel* en *woordelijk*, maar op het onderscheid tussen het zintuigelijke beeld of het realiteitsprincipe enerzijds, en het verbeelde beeld of de creatieve verbeelding anderzijds (Miller 2008: 237). Het verbeelde beeld kan evengoed aanwezig zijn in poëzie als in de schilderkunst of de beeldhouwkunst als in wetenschappelijke teksten (DB 12). Het element “water” vormt het onbewuste van de moderne, wetenschappelijke kennis over de chemische verbinding tussen het water- en het zuurstofatoom in het element H_2O . Waar het superego van het moderne, wetenschappelijke denken het irrealiteitsprincipe uit het bewustzijn heeft verdrongen, komt het opnieuw tot leven zodra onze gedachten zomaar verwijlen—als bergwandelaar, als dichter, als zeiler, als minnaar, als lezer (Zwart 2002). Dan keert de gedachte terug dat ook de aarde, de metalen, en de kristallen *leven*, zij het op een eigen, voor ons bewustzijn niet langer waarneembare wijze (Zwart 2002). In de imaginaire geologie van literaire teksten zetten oude dromen hun sluimerende leven voort.

3.3 CORPOREALITEIT VAN DE MATERIËLE VERBEELDING

Het materiële beeld is niet simpelweg metafoor, aldus Bachelard, maar moet daadwerkelijk door de lezer worden ervaren (DB 31). Materiële beelden onderscheiden zich van formele beelden, niet alleen door het irrealiteitsprincipe, maar ook door een autonoom, dynamisch principe (DB 26) dat samenhangt met het organistische karakter ervan. Of een elementair beeld “klopt”, is afhankelijk van de dynamiek van het beeld. Eerst moet de beweging van een beeld worden ervaren, vervolgens kan aan die beweging een substantie worden afgeleid. In het onderstaande demonstreert Bachelard dit principe bij Edgar Allen Poe en Friedrich Nietzsche.

De literariteit van het oeuvre van Edgar Allen Poe hangt, aldus Bachelard, samen met het feit dat Poe de lezer *laat participeren* in de duizeling van zijn angsten in plaats van vermoeit met een exposé van de psychologische oorzaken van daarvan (AD 96). Poe demonstreert “de suprematie van de dynamische verbeelding” (AD 96). Vanaf de eerste pagina van Poe’s *The Pit and the Pendulum*—een verhaal waarin angstaanjagende omstandigheden steeds excessiever worden—wordt een denkbeeldige val aangekondigd. Poe beschrijft de duizeling die voorafgaat aan de val van het mes, alsof zij in ons diepste zijn is verankerd; een ontologische val, waarin eerst het bewustzijn van een fysiek bestaan en dan

het bewustzijn van een moreel bestaan verdwijnt (AD 96).¹⁸ Het is de innerlijke ervaring die monsters en chimaera's creëert (AD 95, 101). Bachelard stelt: "In fact, images can no longer be understood by their objective traits, but by their subjective meaning. This revolution amounts to placing: dream before reality, nightmare before event, horror before monster, nausea before the fall" (AD 101). De droom baart het reële. Omdat de dromen van Poe melancholisch zijn, verzwaren ze alle fenomenen. En omdat Poe's dromen alle dingen zwaar maken, maken ze ook de elementen zwaar. Op grond van de dynamische verbeelding kent Bachelard aan Poe het element van het "zware water" of het doodswater (WD 45) toe. Nietzsche's type verbeelding daarentegen, wordt volgens Bachelard bepaald door het luchtelement (AD 127).

De verbeelding van Nietzsche wordt niet geïnspireerd door aarde, water, of vuur (AD 128). Weliswaar verschijnen er zeer regelmatig stenen en rotsen in de werken van de bergwandelaar, maar alleen als *symbolen* van hardheid. Rotsen hebben voor hem niets van het langzame leven van de aarde, en de zachte, modderige aarde doet hem walgen (AD 128). Nietzsche is een filosoof van de actie en zijn type verbeelding wordt gekarakteriseerd door het luchtelement. Bachelard demonstreert deze stelling aan de hand van een fragment uit *Aldus sprak Zarathustra*. Het fragment is de introductie van "De drie kwaden" en zet als volgt in:

In my dream, in my last morning-dream, I stood today on a promontory—beyond the world; I held a pair of scales, and *weighed* the world.¹⁹ (Nietzsche 1930 geciteerd in AD 141)

De "ik" droomt. Hij staat "aan gene zijde der wereld" op een voorgebergte (hij is niet fysiek in de wereld, maar op de drempel ervan). Hij ziet de wereld niet; hij weegt haar. Niet de perceptie, maar het evenwicht is hier in het geding. Dit wegen moet, zegt Bachelard, niet uiteengerafeld worden in willekeurige beelden die uitwaaieren in willekeurige associatiereeksen, maar ervaren worden, als een beweging die wordt geïnspireerd door een groeiend gevoel van eenwording met de (morgen)lucht (AD 141). De metaforische lezing die "het wegen van de wereld" interpreteert als een substitutie voor het verbeelde—"een waardeschatting geven aan de wereld" (een moreel wegen)—is niet de grondslag van "het meebewegen met de beelden" (AD 141). Bachelard parafraseert de zin daarom niet als "de 'ik' wil de wereld beoordelen." Daarentegen focust hij zich wederom op de duizeling van de

¹⁸ "The secret of Poe's genius is that he based his work on the supremacy of the dynamic imagination. For example, from the very first page of *The Pit and the Pendulum*, in which terrifying circumstances are to become excessive, the imaginary fall is created in its true, substantial tonality. . . . And Poe describes the swooning as though the fall were somehow within our own being, an ontological fall in which first an awareness of physical and then of moral being disappears" (AD 96).

¹⁹ De Nederlandse vertaling door H. Marsman (1948) leest: "In den droom, in laatsten morgendroom heb ik heden gestaan op een voorgebergte, aan gene zijde der wereld, een weegschaal in de hand; ik woog de wereld."

Zarathustra figuur, die zich enerzijds één voelt worden met de morgenlucht—dat wil zeggen, die zich licht voelt, zoals de ether licht is—en die anderzijds de zwaartekracht ervaart. Aan dat paradoxale gevoel van lichtheid en zwaarte ineens geeft hij uitdrukking door de beeldende impressie (“hielt eine *Wage* und *Wog* die *Welt*”) [“woog de wereld”]. Het is, omdat de dromer een gevleugelde lichtheid heeft, die wordt uitgedrukt in de wiegende al-literatie van de klank “W” dat hij de wereld weegt.

Bachelard leest de zin “ik woog de wereld” als een corporealiteit (Gatens 1996b); een plaats in de tekst waar de weergave van de werkelijkheid vervormd wordt, *niet* door een willekeurige fantasie, maar heel lichamenlijk en concreet: door het evenwichtsorgaan. De tegenstrijdigheid tussen lichtheid en zwaarte valt weg wanneer de schommeling van de (weeg)schalen via het evenwichtsorgaan tot ervaring wordt. Bachelard wijst dan ook keer op keer op het karakter van de materiële beelden en de verbondenheid van beeld en lichaam (DB 13, 14, 17; ERR 91–93, 117, 190). Zarathustra staat *in* de wereld. Het gaat om diens motorische, affectieve, en organische functies die de verbondenheid tussen lichaam en wereld uitdrukken. Het lichaam opent zich naar de wereld in een duizeling. Via het lichaam ervaart Zarathustra een toenemend gevoel van lichtheid en dat resulteert erin dat de wereld als “bevestigbaar” wordt ervaren. Bachelard “weegt” de beelden (DB 26). In de “*rêverie*”—het tussengebied tussen droom en wereld—manifesteert zich de duizeling van de filosoof in het beeld van een kosmische weegschaal. Extase schept azuren luchten, benauwenis schept beelden van kooien en grotten, en angst schept labyrinten. De materiële verbeelding wordt daarom door Bachelard een *dynamische verbeelding* genoemd (AD 16, 40, 78, 109, 127, 196).

Zoals we zagen in de duiding van Poe en Nietzsche benadrukt Bachelard de corporealiteit van het beeld: “Images are born at skinlevel”, zegt hij in *Earth and Reveries of Repose* (ERR 177). De primaire, warmbloedige overtuiging is een lichamenlijk welbevinden. Uit het vlees, uit de organen, worden de eerste materiële beelden geboren, aldus Bachelard (DB 17). De eerste kinderdromen zijn dromen van organische substanties en het droomlandschap is geen kader dat volloopt; “Het is een materie die opzwellt” (DB 13). Bachelard meent dat de elementaire verbeelding vitale banden onderhoudt met het lichaam: de schrijver is trouw aan een “primaire organische realiteit” (DB 14). Terwijl we denken dat we slechts beelden beschrijven, dalen we af in het mysterie van onze eigen organen. We zijn volgens Bachelard “isomorf” met de grote beelden van diepte (ERR 190). In Andrei Biely’s *Kotik Letaev* uit 1922 ziet Bachelard één van die grote dromen waarin we “met onze ogen ferm gesloten” in de diepste slaap binnentreden in de intimiteit van ons blinde (“zichtloze”) leven (ERR 177). In Michel Leiris’ *Aurora* (1927–1928) vallen “de geesten van de objecten” en “de geesten van de organen” samen, aldus Bachelard (ERR 91–93). Dromers dalen in zichzelf af, “niet alleen onder invloed van mescaline”, maar in diepe dromen, waarin we “onze organen bezoeken” (ERR 10). Ik kom op deze corporealiteit terug in *De ingewijden* bij de analyse van de beelden bij Jessica, in hoofdstuk zeven.

3.4 METAMORFOSE EN INVOLUTIE

Rita Bouckaert-Ghesquiere (1976) wijst in dit verband op het procédé van de *inversie* bij Bachelard. De inversie is een specifieke personificatie waarbij de levenloze natuur de handeling van het menselijk subject overneemt (Bouckaert-Ghesquiere 1976). Het initiatief ligt niet bij het subject, maar bij het object. Het poëtisch subject komt in een intra-actie te staan met het poëtisch object. Deleuze en Guattari duiden de inversie, die beschouwd wordt als een linguïstisch fenomeen, op een ontologisch niveau en spreken van een “transversale communicatie” of een “involutie”. De involutie is “een vorm van evolutie die zich voordoet tussen heterogenen” (geciteerd in Leven 2008: 100). Zij bereidt het evolutionaire bereik uit van het doorgeven van genetische codes naar een “transversale communicatie tussen heterogene populaties” (100). Een voorbeeld van een dergelijke involutie vinden we in *Earth and Reveries of Repose*, waar Bachelard de transversale communicatie tussen heterogene zijnden demonstreert in *Le Point Cardinal* van Leiris (Leiris 1927: 61). In *Le Point Cardinal* zwemt een dromer in water dat steeds kouder en kwaadaardiger wordt:

Later, the water grew colder still. It seemed to me that I had a much greater resistance to overcome, as I had to move an element that was increasingly viscous: I was not swimming in a river but rather in the earth, swimming between its stratified layers. What I had taken to be foam was but bubbles of crystal, and the seaweed suffocating me was in fact fossil fern imprinted in a coal seam. In order to make my way forward, my hands had to thrust minerals aside that were incalculably deep; I slipped along amidst gold-bearing sands and my legs were covered with clay. My body came to bear the imprint of all these forms of stones and plants, down to the last detail of their ramifying veins. I had forgotten everything. (Leiris 1927 geciteerd in *ERR* 170)

De handeling ligt bij het labyrint. Het labyrint versteent het warme lichaam van de zwemmer. De zwemmer is passief, en dat gevoel versterkt zich naarmate hij trager, kouder, en steniger wordt. Eerst heeft hij het gevoel niet langer in water, maar in aarde te zwemmen. Fossielen snijden zijn huid open, het labyrint impregneert haar koude in de opengereten huid. Dan heeft de zwemmer percepties van bubbels van kristal. Vervolgens worden zijn benen bedekt met klei. Uiteindelijk wordt het kleiachtige lichaam één met de minerale wereld. De transversale wording geeft landschappen en personages gigantische dimensies, alsof ze verstarren door een mineraal leven dat voorbij de perceptie ligt. Het landschap stolt verder en verder tot het een punt bereikt waarop de dromer opgaat in de tijd van stenen: “slowness and speed no longer had any meaning for me,” aldus de verteller; “years must have gone by after every stroke I made: the plans of matter press ever more closely upon me, threatening to turn my mouth into a mere vent in a cellar wall” (Leiris 1927 geciteerd in *ERR* 170–171).

De involutie maakt van metaforen metamorfosen. Ook Bachelard speelt met dit gegeven. Niet alleen in zijn literaire analyse, maar ook in *The Formation of the Scientific Mind* stelt hij dat er kritische momenten zijn, waarin een soort verandert in een andere soort. Niet door de interne communicatie van genetische codes, maar door een beslissing (Kearney 2017: 54). “Through the spiritual revolution required by scientific inventiveness, humankind becomes a *mutating* species, or a species that needs to mutate, that suffers if it doesn’t change” (AP 54). De involutie of metamorfose staat tevens centraal in Lautréamont (Bachelard 1984), waarin Bachelard Ducasses (Lautréamont is een pseudoniem voor Isidore Lucien Ducasse) gedicht *Les Chants de Maldoror* behandelt als een “directe taal” (“*instant language*”). *Les Chants de Maldoror* is, aldus Bachelard, de expressie van een psychische kracht die plots taal wordt, zonder dat een causale antecedent voorafgaat aan het denken (Kearney 2017: 55). Dit moment van creatieve onstuimigheid is volgens Bachelard eigen aan de poëzie van de “goede surrealisten” (Kearney 2017: 55). De plotse wil tot verandering gaat gepaard met de diepe vreugde van een beslissing (Kearney 2017: 55). Het is het moment van de transformatie van vormen, van het ontwaken van een surrealiteit onder de oppervlakte.

In Poe, in Nietzsche, in Leiris en Lautréamont wijst Bachelard reeds vóór Deleuze en Guattari, op het fenomeen van de deterritorialisatie; het “becoming earth”, “becoming-flight”, en “becoming animal” (Deleuze & Guattari 2007: 256-242). In zijn analyse van *Les Chants de Maldoror* laat hij nauwkeurig zien hoe metaforen tot metamorfosen worden; “As the bird flies, far up into the sky, it loses its individuality; it becomes flight, flight in itself.” De bijna geometrische combinatie van vliegen en zwemmen, in de creatie van de gevleugelde vissenstaart is, aldus Bachelard, niet minder barok is dan die van de natuur waarin de vliegende vis een soort *nachtmerrie* is. Lautréamonts verbeelding is even unheimisch als natuurlijk (Bachelard geciteerd in McAllester Jones 1991: 99). Zij berust op een intuïtief begrip van de biologische chaos. Niet Lautréamont zou als een waanzinnige moeten worden gediagnostiseerd, aldus Bachelard, maar de verbeelding zelf die afstevent op een dier-worden en in deze koers noodzakelijk dierlijke vormen produceert:

We ought, however, to see in it simply and solely a kind of derangement of the animalizing faculty, which on this occasion animalizes anything and everything. Yet of its very deficiencies, this immediate biological synthesis shows us very clearly *the need to animalize* from which imagination originally develops. Imagination’s first function is to produce animal forms. (Bachelard geciteerd in McAllester Jones 1991: 99).

Lautréamonts concept van “het primitieve in de poëzie” betreft een primitiviteit die zich pas *zeer laat* in de poëzie ontwikkelt, en die we zeker niet terugvinden bij de troubadours, bijvoorbeeld. Volgens Bachelard hangt dit samen met het gegeven dat in taal de intellectuele functie de semiotische functie onderdrukt (100). Primitieve poëzie moet daarom haar

eigen taal creëren en dit gaat vergezeld met de creatie van nieuwe vormen. “The communicability of an unusual image is a fact of great ontological significance”, stelt Bachelard (*PS* xvii). De taal, de symbolische orde, kan blijkbaar worden opgebroken door het semiotische.

De gedachte dat metaforen metamorfozen zijn, is niet uniek voor Bachelard. Een groot deel van de moderne literatuur van *De gezangen van Maldoror* (1868) tot aan *Finnegans Wake* (1939) tot aan *De versierde mens* (1961) beweegt zich in het spanningsveld tussen metafoor en metamorfose. De metamorfose raakt aan de kern van de literatuur zelf, aldus Meeuwse (1992: 243). “Elke metafoor is in aanleg een metamorfose” (2015: 255). In de metafoor ondergaat de werkelijkheid waaraan gerefereerd wordt een metamorfose, omdat het beeld als het ware de plaats inneemt van dat waarvoor het staat. Waar het besef van de onderliggende vergelijking verdwijnt, wordt de metamorfose voltooid en gaat het beeld een eigen leven leiden. Zo creëert de verbeelding haar eigen werkelijkheid (Meeuwse zoals weergegeven in Bax 2015: 401). Bachelard zegt het, zoals we reeds eerder opmerkten, nog sterker: de metafoor creëert werkelijkheid—ze representeert niet, maar gaat *vooraf* aan de werkelijkheid (*PR* 85; *PV* 46). In de klassieke ruimte tussen het virtuele en het actuele, positioneer Bachelard een derde ruimte; een *materieel-semiotische* ruimte waar de subject-object dichotomie overschreden wordt (*PS* 213–214) door een transversale communicatie tussen heterogenen. In *Lautréamont* vergelijkt Bachelard de poëzie met de projectieve meetkunde:

The basic theorem of projective geometry is as follows: what elements of a geometric form can, with impunity, be deformed in a projection in such a way that geometric coherence remains? The basic theorem of *projective poetry* is as follows: *what elements of a poetic form can, with impunity, be deformed by a metaphor in such a way that poetic coherence remains?* In other words, *what are the limits of formal causality?* (Bachelard geciteerd in McAllester Jones 1991: 101, cursivering in origineel).

Bachelard vergelijkt de projectieve poëzie met de projectieve meetkunde. Beide hebben een “imagined matter underlying all form” (Bachelard geciteerd in McAllester Jones: 1991: 97). De overeenkomst tussen vissen en vogels berust op de bijna geometrische similariteit van de *dynamiek* van vliegen en zwemmen die, volkomen logisch, resulteert in een vissenstaart met vleugels. Er is niets willekeurig aan het associatieve veld van Lautréamont. Lautréamonts vissenstaart met vleugels is, aldus Bachelard, een voorbeeld van een transversale wording die haar oorsprong heeft in de biologische droom.

Bachelard kent, evenals Jung, aldus Deleuze en Guattari, een grote rol toe aan het dierlijke en plantachtige in dromen, mythen en collectieve assemblages (Deleuze & Guattari 2007: 260). Het dier of de plant zijn in de primitieve poëzie ononderscheidbaar van de mens; ze vormen reeksen van analogieën, die het dubbele aspect progressie/regressie bestrijken. Iedere term van de vergelijking speelt daarin de rol van een mogelijke transformatie. Dergelijke reeksen kunnen, aldus Deleuze en Guattari (2007: 260), vrouwelijke,

mannelijke, of infantiele sequenties hebben, alsmede dierlijke, plantaardige en zelfs elementaire of moleculaire sequenties. Anders dan in evolutietheorie is de mens hier niet langer de toetssteen van de reeks. Omdat “zijn” gedefinieerd wordt in relatie met het onbewuste, kan ook de leeuw, de krab, de roofvogel of de luis het beginpunt zijn (2007: 260).

Een materieel semiotische lezing onderscheidt zich van een structurele analyse in die zin dat zij de elementaire metafoor opvat als een teken van het reële (*le réel*), niet als een substitutie. In een structurele analyse vervangt de symbolische representatie de analogie-redenering van het archetype, en vervangt de conceptuele metafoor de metamorfose, die zo’n grote rol speelt in de verbeelding (Deleuze & Guattari 2007: 261). In dit proces wordt de continuïteit tussen cultuur en natuur volledig tenietgedaan door een diepe kloof van correspondenties zonder gelijkens tussen de twee (261). Een man kan niet langer zeggen: “ik ben een stier, een wolf ...” (261). Hij kan hoogstens zeggen “ik ben voor een vrouw wat een stier is voor een koe, ik ben voor een andere man wat een wolf is voor een schaap.” Structuralisme heeft, aldus Deleuze en Guattari een geweldige revolutie in gang gezet, waarin de hele wereld nog een graadje rationeler is geworden (2007: 261). Maar evenals in de natuurlijke geschiedenis, worden er heel wat compromissen tussen archetypische reeksen en de symbolische structuren gegenereerd (2007: 261).

3.5 DE MATERIEEL-SEMIOTISCHE CHORA

Bachelards materiële poëtica heeft raakvlakken met het “semiotische” van Julia Kristeva (1984). Met de “semiotische chora” doelt Kristeva op elk spoor of teken dat verwijst naar een nog ongearticuleerde en onbepaalde chaos; naar een fase in de ontwikkeling die voorafgaat aan orde, structuur, wet, ruimte en tijd, en die zijn “affectieve waarheid” ontleent aan intuïtie, ritme, klank en gebaar, en aan de wilde energie van driften (Bousset 2004). De semiotische chora manifesteert zich in de drift, het vrouwelijke, het mysterie, de destructie, de psychose, de ontketening, de agressie, het heterogene, de zelfvernietiging, de marginalisering, de castratie, het masochisme, de grenservaring, de secreties, de perversie, de dooltocht, de fascinatie, de catastrofe, en de herinnering aan het oneindige (Bousset 2004: 12–13). Daarnaast is de chora een plaats van *jouissance* of genot (Kristeva in Van den Haak 1999).²⁰ Het symbolische, de taal van de wet, van wetenschap en logica, stolt de vloeibaarheid van het semiotische in vaste vormen en betekenissen. Op bepaalde momenten echter wordt het symbolische doorbroken door het semiotische en verschijnt het onrepresenteerbare: het reële of de onmiddellijk ervaren presentie, als trauma (Welten 2006: 18). Dat gebeurt bijvoorbeeld door poëzie, waanzin, demonie, of heiligheid. Kristeva demonstreert

²⁰ “... the semiotic chora appears within the signifying process as the trace of the *jouissance* that the subject gives himself with the other, with or through language itself, protecting himself from the lost territories, uncontrollable and overflowing, that elude the incisiveness of predicative synthesis and judgement and that he imagines to be his body—that is, always the body of that subject, the body of this subject speaking this discourse” (Kristeva geciteerd in Van den Haak 1999: 94).

deze heilige waanzin in de teksten van avant-garde kunstenaars als Mallarmé, Lautréamont, Artaud, Joyce, Schönberg, Cage, en Stockhausen.

Net als Kristeva was Bachelard gefascineerd door Lautréamont (Bachelard 1984). Ook hij refereert regelmatig aan Mallarmé (*ERR* 17; *ERW* 223, 248–249, 306; *NES* 60; *WD* 1, 19, 22, 37, 83, 191) en—in mindere mate—aan Artaud (*ERR* 186; *ERW* 244–245). Hun poëzie belichaamt aldus Kristeva “semiotische erupties” die de symbolische articulaties overstromen en brengt ons opnieuw in contact met het onuitsprekelijke van de semiotische chora. Het semiotische breekt de taal open tot een pre-symbolisch domein (1984: 27). Het klinkt daarom volgens Kristeva mee in iedere vorm van structurering, symbolisering, of identificering (cf. Van den Haak 1999: 98), zoals de archaïsche oorsprong van een beeld bij Bachelard meeklinkt in de “moderne geest.” Het semiotische gaat niet harmonisch samen met het symbolische. Het is een disruptieve kracht die abstracties verscheurt:

Opdat een lichaam het uiteindelijk waagt om buiten zijn schuilplaats te treden, om zich onder de sluier van woorden als betekenis op het spel te zetten. WOORDVLEES. Van de één naar de ander, eeuwig verbrokkelde visioenen, metaforen van het onzichtbare. (Kristeva 1991: 263)

In *Liefdesgeschiedenissen* noemt Kristeva (1991) de overdracht van het psychisch naar het fonetisch systeem een *metaforisch* proces. De metafoor is een “afstemming op het onverdraaglijke, het verblindende, de zon”; een beweging van het onnoembare naar datgene wat beschreven kan worden—“een reis naar het zichtbare” (Kristeva 1991: 40). “*Anafoor, gebaar, aanwijzing*” zouden volgens Kristeva (1991) betere benamingen zijn voor de “zich uitkristalliserende gespleten eenheid” die de metafoor is (40). Waar de metafoor in strikte zin begrepen wordt als de spanning tussen twee betekenislagen *in de tekst*, is de metafoor in de verruimde zin die Kristeva daaraan geeft een transpositie van het psychisch naar het fonetisch systeem.²¹ De metafoor is niet slechts een talige aangelegenheid, maar “een beweging van het onnoembare naar het datgene wat te omschrijven is of omgekeerd” (Kristeva 1991: 40).

De figuurlijke taal en de literatuur zijn verplicht zich af te stemmen op dit onzichtbare, maar ook op de driftmatige intensiteit van het onzichtbare. Zij moeten tegelijk een verblinding van de betekenis en een transport van betekenis bewerken... waarheen? – naar een punt waar de betekenis in de war raakt, maar waar de hartstochtelijke duisterheid, die het verliefde subject overvalt ten overstaan van het naakte, verheven of walgelijke lichaam van de geliefde voortleeft. (Kristeva 1991: 400)

²¹ Kristeva associeert de metafoor met de overdracht door de chora. In verband daarmee spreekt zij ook over “archaïsche differentie” (Van den Haak 1999: 105).

We hebben het beeld gedefinieerd als een plaats in de tekst waar de taal wordt opengebroken door de werking van het semiotische. Nu kunnen we een volgende stap zetten: de elementaire metafoor is een metafoor die vatbaar is voor het semiotische en in die hoedanigheid de overdracht van *het reële* naar het taalsysteem realiseert. De elementaire metafoor stemt zich af “op wat geen enkele conventie, code of contract kan verdragen.” De metafoor in de betekenis van transpositie introduceert het archaïsche reële, dat de taal openbreekt en vernieuwt.

In Plato's *Timaeus* is de chora een *derde plek* die Plato's eigen twee werelden systeem ontwricht. De chora is ten eerste “bedrieglijk”, omdat zij het vermogen heeft om de oorsprong te vervormen (Margaroni 2005: 91). Zij is “de derde soort”, waarin “de tweede soort” wordt vermengd met de “eerste soort” die eeuwig is en onbewogen: “never receiving anything into itself from without, nor itself going out to any other”, zegt Timaeus (52a) (geciteerd in Sallis 1999). De chora is, ten tweede, een plaats van transposities en metamorfosen, waar de grenzen tussen binnen en buiten, zelf/ander, worden overschreden (Margaroni 2005). De chora is, ten derde, de plaats waarin *een eerste shifting van de vier elementen uit de oersoep van de kosmos plaatsvindt*; een shifting die Maria Margaroni (2005) omschrijft als “de moeder van de primaire differenties” (91).

Deze drie kenmerken vormen de erfenis die door Kristeva geherformuleerd wordt als de extreem provisorische articulatie van de semiotische chora (Kristeva 1984: 25). De semiotische chora is een “transformatieve praktijk” die het sprekende subject, de wet, of de gemeenschap *opent* voor wat “van buiten” komt (Margaroni 2005: 91). Kristeva (1984: 26) noemt de chora een raadselachtige ruimte op het snijpunt tussen twee conflicterende operaties: de driften en de sociaalhistorische vereisten. De chora heeft noch karakter, noch vorm van zichzelf; zij heeft deel aan het begrijpelijke en aan het sensibele, terwijl zij noch door het begrijpelijke, noch door het sensibele direct genaderd kan worden. De chora is geen teken en geen betekende. De chora geeft het teken een heterogene, dynamische status die de wereld van de vaste betekenissen bedreigt met oplossing, duizeling, verval. Anderzijds echter verdringt de wereld van de tekens de chora met haar eeuwige erupties, ladingen, en onderbrekingen. In het subject is zij een *diffuus gevoel*, en niet een conflict, zoals het oedipale theater met haar vaste voorstellingen dat is (Kristeva 1984).²² De chora is de plek waar het subject zowel gegenereerd als vernietigd wordt (Kristeva 1984: 27–28); overweldigd, overspoeld, en soms weggevaagd door het kinetische ritme van sensaties die de perceptie te boven gaan en van affecten die de gewone aandoeningen overstijgen.

The chora is not yet a position that represents something for someone (i.e., it is not a sign); nor is it a position that represents someone for another position (i.e., it is not a signifier either); it is, however, generated in order to attain to this signifying position. *Neither model nor copy, the chora precedes and underlies figuration and thus specialization, and is analogous only to vocal or kinetic rhythm.* (Kristeva 1984: 23, cursivering toegevoegd)

²² Dit gegeven zal van groot belang blijken te zijn voor de duiding van *De ingewijden*.

Herlezen we Bachelards archaïsche reële in het teken van de chora, dan moeten we de onirische dromende verbeelding lokaliseren in de “niet-plaats”—de derde ruimte, waarin “vegetatieve en materiële krachten” (DB 11) van het beeld tot verschijning komen. De *materieel-semiotische chora* is de extreem beweeglijke en voorlopige articulatie van een materiële, archaïsche substantie (Crocenzi 2009: 127). De beelden van gesloten of halfgesloten ogen, van ogen die niet de moed hebben om de diepe beelden van het blinde onbewuste te zien, zijn de beelden waarin “*the maternal interiority*” (ERR 42) ofwel: de semiotische chora verschijnt. In *Timaeus* heeft Plato een derde ruimte nodig, om de ruimte tussen de fenomenale en de ideeënwereld in überhaupt te *denken* (Margaroni 2005) (*Timaeus* 52e, 53a zoals weergegeven in Sallis 1999). De chora ligt voorbij het geheugen, niet zozeer als iets dat wordt verdrongen, maar als iets dat zichzelf in afwachting houdt in het gebied van het ongeborene; een plaats vol schaduwen, die niet zonder gevaar voor zelfverlies betreden wordt, aldus Bachelard (ERR 133–154).

In de klassieke ruimte tussen de concepten en de fenomenale wereld (PV 20) positioneert Bachelard een “tussenregio”—een materieel-semiotische diepte—waarin de subject-object dichotomie voortdurend overschreden wordt:

In French, one should think twice before speaking of *l'être-là*. Entrapped in being, we shall always have to come out of it. And when we are hardly outside of being, we always have to go back into it. Thus, in being, everything is circuitous, roundabout, recurrent, so much talk; a chaplet of sojournings, a refrain with endless verses. But what a spiral man's being represents! ... Thus, the spiralled being who, from outside, appears to be a well-invested centre, will never reach his centre. The being of man is an unsettled being which all expression unsettles. (PS 213–214)

Om een studie van onze wordingen te maken, zouden we het discontinue en voortdurend beweeglijke van onze zijnservaringen serieuzer moeten nemen (PS 21). In het spreken van het er-zijn (*l'être-là*) ligt te veel nadruk op het vaste en te weinig op de steeds veranderende dynamiek van het “zijnde”. Het zijnde is niet vast, maar “cyclisch”. Bachelard maakt geen scherp onderscheid tussen “binnen” en “buiten”; “gevangen in het bestaan” kan het spiraloïde wezen van de mens, dat een vast centrum lijkt te zijn, zijn centrum nooit bereiken, omdat hij heen en weer slingert tussen “discontinuïteiten”. Deze weinig robuuste identiteitsopvatting loopt vooruit op een nieuw materialistische opvatting van het subject. Ook hier ligt de nadruk op het discontinue, onaffe en beweeglijke, begrepen als de zelfregulatie van een open systeem. Bachelards identiteitsopvatting ontpsiologiseert. Zijn opvatting van de metafoor als transpositie van het semiotische in de symbolische orde heeft directie implicaties voor zijn leestheorie: als we lezen worden we onderbroken; we “wankelen in de taal”; onze ervaring stelt zich in dienst van het reële dat we niet beheersen en niet sturen kunnen (PS 214). De wankelende identiteit van de lezer in Bachelards materiële poëtica is

volledig in overeenstemming met zijn kentheorie, waarin de “discontinue” tijd—van iets en niets, creatie en destructie—elkaar afwisselen (Huijser 2011).

Ik sluit deze paragraaf graag af met enkele samenvattende conclusies met betrekking tot Bachelards materiële semiotiek en de semiotische chora. In de eerste plaats ken ik aan de elementaire metafoor een discontinuïteit toe, die haar in verband brengt met het semiotische in de taal. Bachelards materiële semiotiek laat zien dat de materie “opzwelt” en dat de beelden zichzelf cultiveren (DB 26). Elementaire metaforen representeren noch de fenomenale wereld (*l'être-là*), noch een statisch archetypisch model dat aan het zijnde voorafgaat. *Materieel-semiotische metaforen* zijn een “derde soort”; een constante semiotische stroom van materiële substanties die de taal openbreken en het onnoembare, reële, tot verschijning brengen. De materiële semiotiek heeft het vermogen om betekenis over te dragen op de plaats waar betekenis werd verloren (Kristeva geciteerd in Van den Haak 1999: 107). Die plaats waar betekenis werd verloren, verbindt Bachelard, evenals Kristeva, met de elementen: aarde, water, lucht, en vuur. De materiele semiotiek is verbonden met het reële als *anafoor, gebaar, of aanwijzing*” (Kristeva 1991: 40). Het reële kan niet worden weergegeven in een archetypisch diagram. Het is niet de structuur, maar de beweging die een beeld tot een materieel-semiotisch beeld maakt. De tekst vormt een stroom van beelden; een “chorologie” die de hele roman nodig heeft om tot betekenis te komen.²³

Ten tweede: in de *materieel-semiotische chora* (een uitbreiding van de *semiotische chora* van Kristeva) geeft een substantie betekenis aan het onverdraaglijke, reële. Het reële is een corporealiteit; het creëert mengingen van pijn en vuur. Het materieel-semiotische is dynamisch en chaotisch: het is moerassig, vloeibaar, iriserend, elementair, en voortalig. Het vermengt de lichaamssappen met de rivieren; het slijm met modder; de slijmerige substantie van de baarmoeder met de gistende processen in moerassen en vennen; de hete tranen die van het gezicht een ruïne maken met lavastromen en bloedstromen, erupties en secreties; het slijm van de vagina, de zweetfilm op de huid, de zwetende haren, de vochtigheid van alle huidopeningen (Theweleit 1985: 218). Het vochtige en het hete, het vaste en het vloeibare. Semiotische processen overstroomden de taal. In Deel 2 en 3 van deze dissertatie zullen

²³ Deleuze en Guattari (1994) ondersteunen deze bevindingen. Zij benaderen Bachelards materiële semiotiek wanneer zij in *What is Philosophy?* stellen dat literatuur niet uit woorden bestaat, maar uit ritmes, affecten, en percepten. Percepten zijn geen waarnemingen, maar het waargenomen dat uitgaat boven hen die het waarnemen, zo stellen Deleuze en Guattari. Affecten zijn geen gevoelens, maar ritmes die het personage doortrekken zoals de wind een veld. Kunst wil door de woorden het percept ontworstelen aan de perceptie. Het materiaal van de schrijver bestaat uit woorden, ritmes, geuren en klanken die de taal opsplitsen, net zo lang tot een bundeling van percepten en affecten verschijnt, die ieder geleefde te boven gaan (Deleuze & Guattari 1994). Beiden spreken over singulariteiten. Waar Bachelard stelt dat ieder element “een volledig zijnde is”, stellen Deleuze en Guattari dat het wezen van de percepten in zichzelf rust, onafhankelijk van onze waarneming: “Percepts are no longer perceptions; they are independent of a state of those who experience them. Affects are no longer feelings or affections; they go beyond the strength of those who undergo them. Sensations, percepts, and affects are beings whose validity lies in themselves and exceeds any lived” (Deleuze & Guattari 1994: 164).

we zien dat Haasse deze materieel-semiotische substanties als een ontologie opvat. Wanneer het “onnoembare” door Haasse wordt vergeleken met het “moerassige”, wordt niet eenvoudig de ene term vervangen door een willekeurige andere, maar wordt het reële voelbaar gemaakt als een slijmerige, gistende substantie, ofwel het *abjecte, verwerpelijke* dat de grenzen van het “ik” en het bewustzijn dreigt te overspoelen. De “niet-taal” van de materieel-semiotische chora kan door de taal van de symbolische orde niet helemaal worden gegrepen. De elementaire semiotiek breekt de taal open tot een pre-symbolisch domein. Kristeva (1984: 27) benoemt dit als een “*état infantine du langage*” [de kindertijd van de taal] die zich afstemt op de heiligheid, de poëzie, en de waanzin. Het archaische of primitieve in de taal van Bachelard loopt vooruit op, of is gelijk aan, de *état infantine du langage*. “Mmmm, mmm, mater, materia” (WD 189) liggen, aldus Bachelard, in elkaars verlengde.

Een derde conclusie: voor Kristeva en Bachelard is het metaforisch proces meer dan een logische spanning op semantisch niveau. Het roept datgene op wat voorbij het geheugen ligt en dat geen enkele conventie of code kan verdragen, omdat het die orde verscheurt. Ook Haasse onderkent deze dialectiek van angst en fascinatie die aanzet tot metamorfose: “Men komt niet in het verboden gebied zonder eerst een verandering, een metamorfose, door te maken, want die andere werkelijkheid is on-menselijk. Een nergens bestaande stilte, een plantaardig ademen, dat ... angst inboezemt en onweerstaanbaar aantrekt”, zegt Haasse over *Het plantaardig bewind* van Jacques Hamelink (2000b: 236). Bachelards materiële semiotiek creëert tussenzones waar levende wezens zich indromen in de tijdsduur van het niet-menselijke; de tijd van de planten, de stenen, en de aarde, waarin de materie langzaam circuleert als het bloed in de aders van de aarde. Bachelard kneedt affecten van mineralen, labyrinten, klei, en water; van wind en aarde. Percepten van aarde, water, lucht, en vuur prikkelen het intellect om een sympathetische magie op gang te brengen tussen het subject en het object (Crocenzi 2009: 127). Crocenzi (2009: 127) stelt vast dat Bachelards materiële verbeelding een afscheid is van de westerse metafysica, met haar privilegiëren van “vormen” en “ideeën” boven materie. Materie is bij Bachelard niet een stratum dat participeert in een ideale vorm. Bachelard draait de hiërarchie van de metafysica om door aan de materie de essentiële kwaliteit van diepte toe te kennen, en aan de formele beelden de status van oppervlakte (Crocenzi 2009: 128). Bachelard heeft, zoals Crocenzi (2009: 128) opmerkt, niet minder dan een *metafysica van de materie* geïntroduceerd in een flagrante trotsering van het privilege van het absolute als *idee*. Bachelard creëert een corporealiteit, waarin substanties, lichaam, en taal worden samengebracht (DB 19).

3.6 DEBAT RONDOM BACHELARD

In Nederland heeft Bachelard zoals gezegd weinig invloed gehad. Slechts één van zijn boeken, *Psychoanalyse van het vuur* (1938/1990), werd vertaald. Daarnaast verscheen er slechts één proefschrift over Bachelard: *Onirische taal: Gaston Bachelards theorieën over de “dromende” literaire verbeelding, getoetst aan het oeuvre van William Faulkner* (Poulssen 1959).

Bijna vijftig jaar later wijdde de redactie van het onvolprezen tijdschrift *Raster* een editie aan de vertalingen van Bachelards belangrijkste werken over de elementen: *Gaston Bachelard: Denker in beelden* (Matsier, Meeuse, & Vogelaar 2006). In Frankrijk is het beeld de laatste decennia conform: waar Bachelard, aldus Mary McAllester Jones (1991: 3) het “new criticism” uit 1965 inspireerde, en George Canguilhem Bachelard in 1977 nog roemt als een van zijn grote leermeesters (Canguilhem 1977), wordt hij in het midden van de jaren zeventig door marxistische critici als Dominique Lecourt (1974) en Michel Vadée (1975) als steeds controversiëler beschouwd (McAllester Jones 1991: 3–4). Bachelard werd nogal luidruchtig een onwetenschappelijke benadering van literatuur ten laste gelegd, en ten slotte bij Descombes in diens *Modern French Philosophy* (1980) zo goed als weggelaten (McAllester Jones 1991: 4).

Sinds de jaren negentig is er een opleving in de belangstelling voor het oeuvre van Bachelard buiten Frankrijk gaande. *The Poetics of Space* werd reeds in 1964 in het Engels vertaald. De hernieuwde waardering voor het oeuvre van Bachelard. In het Angelsaksische taalgebied begon die hernieuwde waardering met de integrale vertaling van de elementenreeks door *The Dallas Institute of Humanities and Culture*. Lechtes *Fifty Key Contemporary Thinkers: From Structuralism to Postmodernity* (1994) opent weer met Bachelard, en een grote bijdrage aan de ontsluiting van het oeuvre voor de Engelstalige wereld kwam tot stand door *Gaston Bachelard: Philosopher of Science and Imagination* door Roch C. Smith (2016), alsmede door *Gaston Bachelard: Adventures in Phenomenology* (Rizo-Patron, Casey, & Wirth 2017); een wetenschappelijk uitgave in de reeks *Contemporary French Thought* van de State University of New York.

Bachelard heeft in decennia hieraan voorafgaand een aantal toonaangevende theoretici geïnspireerd, juist omdat ze het niet met hem eens waren. Vooral *The Poetics of Space* (Bachelard 1958/1994) is hier van belang. In deze studie creëert Bachelard een oerbeeld van de natuurlijke ruimte; het huis, de hut, nesten, kelders, hoeken, en miniaturen. In de jaren tachtig wordt het idee van ruimte als “natuurlijk” geïmpliciteerd, onder andere onder invloed van het denken over de chronotoop van Mikhail Bakhtin. In het baanbrekende *Forms of Time and Chronotope in the Novel* (1937) dat in 1982 in het Engels werd vertaald en toen pas bekendheid kreeg, beargumenteert Bakhtin dat de “natuurlijke omgeving” van de grote negentiende-eeuwse romantici een sociale constructie is. Chronotopen vallen samen met de constructie van identiteiten. Die constructie verloopt via specifieke processen, die verankerd zijn in specifieke tijdsruimtes (Bakhtin 2006: 84). Het begrip “chronotoop” heeft een vlucht gekregen in contemporaine culturele analyses (e.g. Bemong et al. 2010; Peeren 2007). In het invloedrijke *The Production of Space* (1974/1991) benadrukt ook Henri Lefebvre dat de ruimte niet natuurlijk is, maar moet worden opgevat als een sociale productie. Lefebvre voert in *The Production of Space* een expliciete polemiek tegen Bachelards *The Poetics of Space*. Bachelard geeft zich volgens Lefebvre over aan een sentimentele vereenzelviging met huizen, nesten, schelpen, en andere natuurlijke diervverblijven en daar-

mee tracht hij de ruimte op volstrekt naïeve, quasi-religieuze wijze te naturaliseren (Lefebvre 1974/1991: 121). Lefebvre (1974/1991: 2) stelt daarentegen dat ruimte niet natuurlijk is, maar wordt geproduceerd in een samenspel van historische, materiële, en culturele factoren.

Waar Lefebvre vraagtekens zet bij Bachelards opvatting van de ruimte, zet Gérard Genette in *Mimologiques: Voyage en Cratylie* [Mimologics] (1974/1995) vraagtekens bij de taalopvatting van Bachelard. *Mimologics* is een satire over westerse filosofen die zich hebben ingelaten met het Platoonse begrip mimesis (“*phōnē mimēsis*”; Genette 1974/1995). Een van de belangrijkste vertegenwoordigers van dit principe is Bachelard. Genette bekritiseert de taalopvatting van Bachelard als het perfecte voorbeeld van “mimologie,” namelijk de veronderstelling dat er een connectie bestaat tussen de klankpatronen van woorden en dingen. Dit is volgens Genette een naïef idee, dat gebaseerd is op de veronderstelling van een mogelijke relatie tussen taal en wereld, die er in werkelijkheid niet is (Genette 1974/1995).

Bachelard veronderstelt inderdaad een primitief verband tussen de woorden en de dingen. *Mmm, mater, materia* liggen volgens hem in elkaars verlengde, waardoor op het niveau van de woorden en de klanken een slingerbeweging ontstaat tussen “materie” en “maternel” (WD 189). In dit verband noemt Bachelard de klinker “a” een “waterklinker”; ze is dominant in *aqua, apa, wasser* (189). Het woord *is* materie—“it is matter”—aldus Bachelard (189). “For one who truly lives out the evolution of material imagination, there is no figurative meaning: all figurative meanings retain a certain amount of sense impressions, a certain matter perceptible to the senses” (WD 145). Bachelard is zich overigens bewust van het feit dat zijn taalopvatting volgens critici als Genette berust op een serie curieuze metaforen. Bachelard echter, verwijt de structurele linguïstiek haar onvermogen “to feel, in its profound life, the *correspondence* between a word and reality” (WD 189). In een nieuw materialistisch kader waarin de relatie tussen taal en wereld opnieuw wordt onderzocht, wordt Bachelards curieuze positie opnieuw relevant.

Dat het onderscheid tussen beeld en woord bij Bachelard verdwijnt (Miller 2008: 237), betekent dat Bachelard aan de woorden een *iconische functie* (Bronzwaer 1993: 30) toekent, waardoor de woorden ‘deel gaan hebben aan wat zij aanduiden’. Genette negeert die iconische functie. Toch kunnen deze twee taalopvattingen naast elkaar staan. Woorden zijn bij Bachelard geen “tekens”—“words are no longer simple signifiers” (ERW 5). Woorden zijn volgens Bachelard niet het resultaat van het realiteitsprincipe, maar van datgene wat W. Bronzwaer in *Lessen in Lyriek* (1993) omschrijft als “dingvoorstellingen” en in die hoedanigheid zijn ze onderworpen aan de wetten van de droomvoorstelling (1993). Onirische woorden zijn droomwoorden of woorddromen. Een voorbeeld van woorddromen vinden we in *The Poetics of Space*, waar Bachelard de “onpeilbare voorraad van droombeelden van beslotenheid” bespreekt:

“Armoire”—een van de grote woorden uit de Franse taal, tegelijkertijd majestueus en familiair. Wat een mooie volumineuze klank! Zoals de adem inzet met *a* van de eerste lettergreep en hoe hij zacht en langzaam de laatste lettergreep uitblaast. ... En bij een mooi woord past een mooi ding. Aan het woord dat ernstig klinkt, beantwoordt in wezen diepte. (DB 71)

Het woord “*armoire*” is volgens Bachelard een onirisch woord, een droomwoord; een *beeld* dus, en als zodanig is het onderhevig aan de wetten van het primaire proces van de droom. Vanuit de functie van woorden als dingvoorstelling concludeert Bachelard dat in het woord “*armoire*” het “wezen van de diepte” meeklinkt.

Genettes tweede, zeer legitieme observatie is dat Bachelard zich niet alleen overgeeft aan “mimologie”, maar dat zijn taalopvatting zich ook onttrekt aan structurele relaties: “The reading of poetry can even be reduced entirely to word-reveries”, aldus Genette (1974/1995: 302). We kunnen inderdaad constateren dat Bachelard in *Psychoanalyse van het vuur* het dichtwerk vergelijkt met “een syntaxis van metaforen” (PV 120), maar zich in de loop van de elementencyclus en zeker in *The Poetics of Space* meer en meer beperkt tot een enkel beeld dat hij paradigmatisch acht voor een heel complex aan beelden en uiteindelijk voor het gehele oeuvre van een dichter (PS xvi).

Ten derde heeft Genette (1974/1995) bezwaar tegen Bachelards “obsessie” met het gender van woorden. Bachelards seksualiserende mijmering, zo stelt Genette, verwacht de seksuele identiteit van een zelfstandig naamwoord dat metaforisch naar het ding verwijst, met het ding zelf. Zodoende seksualiseert Bachelard de wereld van de dingen: “Clearly, the central ground of metaphorical extension is quite simple here, being directly borrowed from the characteristics of (the masculine idea of) the sexual relation: the male is active, powerful and plain; the female is passive, fertile and pretty” (Genette 1974/1995: 305). Volgens Genette (1974/1995: 305) leidt de verwarring tussen de woorden en de dingen tot de seksualisering van taal, en hij roept feministische denkers op om Bachelards “woorddromen” te deconstrueren. Deze oproep vond weerklank bij twee invloedrijke feministen in de Angelsaksische as: Elaine Showalter (1985) en Wendy O’Shea-Meddour (2003).

Showalter (1985) en O’Shea-Meddour (2003) onderwierpen het werk van Gaston Bachelard aan een “zich verzettende lezing” (Meijer 1988). Beiden staan kritisch tegenover de analogieën die Bachelard creëert tussen het vrouwelijke, het water, en de dood. Bachelards woord-dromen zijn gebaseerd op een gegenderde constructie, die Showalter en O’Shea-Meddour deconstrueren door het spoor van het vrouwelijke in de tekst te volgen. In *Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism* (1985) laat Showalter zien dat de verdrinkingsdood van Ophelia voor Bachelard in het verlengde ligt van de vloeibaarheid van het vrouwelijke subject:

Drowning too was associated with the feminine, with female fluidity as opposed to masculine aridity. In his discussion of the “Ophelia complex,” the phenomenologist Gaston Bachelard traces the symbolic connections between women, water, and death. Drowning,

he suggests, becomes the truly feminine death in the dramas of literature and life, one which is a beautiful immersion and submersion in the female element. Water is the profound and organic symbol of the liquid woman whose eyes are so easily drowned in tears, as her body is the repository of blood, amniotic fluid, and milk. A man contemplating this feminine suicide understands it by reaching for what is feminine in himself, like Laertes, by a temporary surrender to his own fluidity—that is, his tears; and he becomes a man again in becoming once more dry—when his tears are stopped. (Showalter 1985)

Showalter wijst erop dat Bachelard de verdrinkingsdood van Ophelia als een typisch vrouwelijke dood beschouwt. Een man kan deze dood slechts ondergaan door een tijdelijke overgave aan zijn eigen vloeibaarheid—zijn tranen—die hij moet *overwinnen* door weer droog te worden. Bachelard stelt volgens Showalter dat de man het vrouwelijke element in zichzelf moet overwinnen. O'Shea-Meddour (2003) gaat een stap verder en stelt in "*Gaston Bachelard's L'Eau et les Rêves: Conquering the Feminine Element*" vast dat Bachelard volstrekt misogyn is. Hij schakelt het vrouwelijke gelijk aan de passieve materie, "de wereld der dingen" die vervolgens door de mannelijke held overmeesterd moet worden: "For although the merits of dough, clay and paste are repeatedly praised, this is only because they are regarded as substances that allow man to enjoy a more powerful position over the world of things" (O'Shea-Meddour 2003: 96). O'Shea-Meddour (2003: 93) wijst Bachelards nadruk op de sensibiliteit van het water als vrouwelijk af, en merkt op dat waar Bachelard wél wijst op de kracht van het water, hij daar snel aan toevoegt dat deze activiteit niet direct getransporteerd kan worden naar de rol van de vrouw in de samenleving. Haar suggestie voor verder onderzoek is opmerkelijk militant: "I wish to suggest that Gaston Bachelard is best left vegetating in his unrestricted 'rêve de pénétration'" (O'Shea-Meddour 2003: 99).

Feministen als Genevieve Lloyd, Elisabeth Grosz, en Moira Gatens (Colebrook 2000: 76) en Rosemarie Buikema (2006) hebben een aantal bezwaren ingebracht tegen een dergelijke *resistant reading*. Ten eerste riskeert de benadering van kunst vanuit politieke agenda's dat datgene wat kunst tot kunst maakt over het hoofd wordt gezien en daarmee dreigt het kunstwerk te worden teruggebracht tot een boodschap over de constructie van gender, etniciteit, of seksualiteit (Buikema 2006). Ten tweede prolongeert een *resistant reading* een binaire visie op gender; immers, gender of etniciteit blijft de hoofdbekommernis van de analyse, en is in hoge mate bepalend voor de wijze waarop literaire teksten gelezen worden.

In het nieuw materialisme wordt niet zozeer een kritische als een affirmatieve lezing van oude teksten voorgestaan (Van der Tuin 2015: 14). Een affirmatieve lezing is niet onkritisch tot het betreffende oeuvre, maar ontwikkelt een eigen type van kritiek. Het centrale uitgangspunt is dat intellectuele doorbraken niet zelden worden ingeluid door een terugkeer naar de tekst van een werk uit het verleden dat is bedolven onder kritische lezingen (Grosz 2005: 3). Het nieuw materialisme verkiest de affirmatie als het voortzetten van een denkproces boven de *negatie*; het tegendraads lezen, en zodoende laten stollen van een

denkproces. Het is gericht op het creëren van nieuwe mogelijkheden door het opnieuw doordenken van bestaande concepten, in plaats van het ontmaskeren daarvan. “Macht” hier is niet de macht over de tekst, maar het vermogen om het bereik ervan te vergroten en zodoende meer actieve affecten te bewerkstelligen (Grosz 2017). In het onderstaande voeg ik aan de herlezing van de grote denkers die het denken in de eenentwintigste eeuw diepgaand hebben bepaald, de filosofie van de materiële verbeelding van Bachelard toe.

Bachelards leestheorie verenigt een subjectopvatting die in het teken staat van heterogeniteit in plaats van in het teken van autonomie en identiteit, met een leestheoretische opvatting die eveneens in het teken staat van discontinuïteit. Bachelard beoogt niet om de inferieure status van de categorie “vrouw” te legitimeren. De materiële semiotiek beschrijft een surrealiteit die de geworden werkelijkheid vervormt door de werking van het dromende bewustzijn. “It is in [the] area of dialectical surrationalism that the scientific mind *dreams*”, aldus Bachelard (PN 39). De combinatie, water/dood die met het vrouwelijke wordt geassocieerd, is ook het creatieve principe als zodanig. Bachelard rekent Edgar Allan Poe tot een van de grootste schrijvers van het water en het verlangen naar de dood (WD 46). Nergens zegt Bachelard dat Poe het vloeibare element in zichzelf zou moeten overwinnen of dat hij vrouwelijk zou zijn. Bachelard zegt dat de verbeelding *beelden* produceert, waar de kennis *concepten* voortbrengt (Lechte 1994). “*What Bachelard reads is images, not ideas*”, merkt McAllester Jones (1991: 11) terecht op. Zonder een zeker “surrealisme,” waarbij aan water vrouwelijke eigenschappen worden toegekend, zou het beeld volgens Bachelard versralen, en zonder een zeker surrationalisme verliezen ook gedachten en concepten hun vitaliteit. Bachelards positie is complexer dan Showalter en O’Shea-Med-dour suggereren. Het vrouwenvraagstuk is volgens Bachelard op uitstekende wijze geanalyseerd in o.a. *De tweede sekse* van Simone de Beauvoir (PR 19), maar voor een theorie van het lezen baseert hij zich op het werk van C. C. Jung (PR 65).

Toch is er plaats voor een kritische noot: Bachelard wil met zijn studie de literaire kritiek vernieuwen. Het probleem is echter dat zijn analyses van literaire werken vaak ondergeschikt zijn aan zijn uitermate boeiende filosofische beschouwingen over de materiële verbeelding. Uiteindelijk beschouwt Bachelard zichzelf als “slechts een lezer”. Deze houding lijkt een natuurlijke consequentie van zijn herhaaldelijke weigering om de poëtische verbeelding te onderwerpen aan conceptuele positivistische methoden van kritische analyse. Heeft Genette (1974/1995: 302) daarom gelijk, en kan Bachelards analyse van de poëzie worden herleid tot een vrijblijvende mijmering over geïsoleerde woorddromen? Ja en nee. Het is waar dat Bachelard reducerende lezingen afwijst met het doel om zorgvuldiger te lezen. Toch erkent hij de conceptuele kritiek als volledig in overeenstemming met zijn activiteit als lezer.

Bachelard bekritiseert niet de literaire kritiek als zodanig, maar haar onvermogen zich over te geven aan een initiële, naïeve lezing (Smith 2016). De echte vraag is volgens Roch C. Smith (2016) waarom Bachelard ondanks zijn evidente talent om onderwerpen vanuit

een rigoureux conceptuele benadering te analyseren, kiest voor een andere methode in relatie tot literatuur. Het antwoord ligt in de autonomie van de literaire verbeelding, zo stelt Smith. Bachelards benadering is consistent met zijn fundamentele wetenschapsfilosofische standpunt; namelijk dat de filosofie moet leren van het object van onderzoek. Daarbij constateert hij dat een verkeerd verstaan van het beeld meestal wordt veroorzaakt door het opleggen van *a priori* categorieën (Roch C. Smith (2016)). Deze overtuiging, die diep verbonden is met zijn wetenschapsfilosofie, is de belangrijkste bron voor de eenheid van zijn werk, aldus Smith. Juist omdat hij volledig in staat is om de conceptuele taal van de literaire kritiek te beheersen, inclusief die van het structuralisme, zijn Bachelards waarschuwingen tegen een premature conceptualisatie van een literair werk, die de verbeeldende betekenis verstoort of zelfs vernietigt, behartenswaardig. Smith (2016) merkt op dat alle partiële visies op Bachelard, of die zich nu op zijn epistemologische studies of op zijn werk over de verbeelding concentreren, het risico lopen om de kern van zijn bijdrage aan de literaire kritiek te missen, namelijk dat subjectieve en formele benaderingen elkaar niet noodzakelijk uitsluiten. De relatie die een structuralistische en een materieel-semiotische benadering zoals die van Bachelard kan verenigen, is niet een relatie van separatie en exclusie, maar van *correspondentie* (Heynders 2006). Smith haalt in dit verband een uitspraak van Genette aan, waarin deze een hermeneutische benadering bepleit als complementair aan een structurele benadering met betrekking tot één en hetzelfde werk:

The relation that unites structuralism and hermeneutics could be one, not of mechanical separation and exclusion, but of complementarity: with respect to the same work, hermeneutic criticism would speak the language of the recovery of meaning and of interior recreation, and structural criticism the language of the distant word [*parole*] and of intelligible reconstruction. Thus they would draw complementary significances, and their dialogue would be all the more fruitful for it, except that both languages could never be spoken at once. (Genette, geciteerd in Smith 2016: 136)

Bachelards belangrijkste bijdrage aan de literaire kritiek is volgens Smith niet gelegen in één van de verschillende methodes die hij gebruikt. Zijn belang wordt gevonden in de weigering van iedere orthodoxie en in zijn onwil om benaderingen die niet de zijne zijn te diskwalificeren (Smith 2016: 136). Volgens Bachelard kan het commentaar van de individuele criticus nooit de mogelijkheden van een literair werk uitputten (136). Iedere lezing is een noodzakelijk onderdeel van een colloquium van benaderingen dat wordt opgeroepen door de tekst (Smith 2016: 136). De les van Bachelard is dat literaire kritiek een gezamenlijke onderneming is; een metataal die bestaat uit vele stemmen, ieder met een eigen accent (Smith 2016: 136).

Toch is de apologie van Roch C. Smith niet geheel overtuigend. Ik kom terug op het tweede bezwaar van Genette (1974/1995: 302), die luidt dat Bachelards theorie zich volledig aan structurele relaties onttrekt. Dit bezwaar blijft staan: Hoewel Bachelard zijn theorie

formuleert als “een wet van de vier elementen” is er van enige structuur in principe geen sprake. Bachelard definieert het concept “beeld” steeds opnieuw, hij scheidt beelden niet van metaforen en metaforen niet van analogieën. Hij beschouwt beelden als “levende, in de taal tot werking komende, vormen van denkend en interpreterend zien” (Matsier in DB 127). Voor een hoogleraar in de geschiedenis en filosofie van de natuurwetenschappen kan dit opgevat worden als een autoriteitsgebaar. “Niet theoretisch” lezen is een bewuste keuze voor een hoogleraar. Het lijkt dan ook een illusie te denken dat Bachelard gewoon wat voor de vuist weg leest. Zijn eruditie staat buiten kijf. Hij maakt in zijn lectuur keuzes, en dit betekent dat hij ook expliciet of impliciet een theoretische positie inneemt. Als Bachelard zegt dat hij “gewoon maar wat mijmert”, dan werkt dat verhuullend. Zeker als hij zijn elementencyclus vervolgens rangschikt rondom verschillende “autonome complexen” (PV 15, 21, 29, 95; WD 71–93). Daaruit blijkt een psycholinguïstische leestheorie, die hij in *Water and Dreams* en *Earth and Reveries of Repose* terecht een “materialistische psychoanalyse” noemt (ERR 222; WD 4). Bachelard heeft naar mijn mening sterk de neiging zijn leesproces te mystificeren en die neiging heeft zijn ambitie om de literaire kritiek te verrijken niet echt goed gedaan. Er is veel impliciet gebleven.

Samenvattend kan gesteld worden dat het feit dat Bachelard ervoor kiest een “eenvoudige lezer” te blijven, niet betekent dat hij de mogelijkheid of noodzaak van een methodische lezing niet erkent. Het betekent slechts dat Bachelard van mening is dat een adequate respons op het beeld begint met het respecteren van de absolute nieuwheid van het beeld. Daarin speelt een zeker surrationalisme een belangrijke rol. Het principe van de onirische, dromende verbeelding kan worden verduidelijkt middels de vergelijking tussen de verbeelding en de droom. De twee volgende paragrafen hebben tot doel de impliciete beeldtheorie van Bachelard te systematiseren en te operationaliseren tot leeshouding. Hoe werken we Bachelards opvattingen om tot een materiële semiotiek om uiteindelijk een nieuwe, materialistisch lezing te geven van het vroege oeuvre van Haasse. De eerste vragen die zich opdringen zijn: Wat verstaat Bachelard onder *verbeelding* op het niveau van het *bewustzijn*? En wat verstaat hij onder *beeld*?

3.7 VERBEELDING EN PSYCHE

Bachelards onirische taal betekent droomtaal. Bachelard had dan ook grote invloed op de surrealisten. De surrealisten vatten de droom op als iets dat de realiteit overstijgt; een “surrealiteit” of “*réalité supérieure*” die voorbij gaat aan de vereisten van de logica (Van Gorp, Ghesquiere, Janssens, & De Maere 1986: 393). De belangrijkste techniek om de “bovenwerkelijkheid” te bereiken is het absurde en de droom, waardoor men zonder rationale correctie tot de diepten van het onbewuste kan geraken en deze ongecensureerd kan uiten (Van Gorp et al. 1986: 393). Bachelard verstaat echter iets anders onder droomtaal. Volgens hem zijn taal en literatuur te herleiden tot een archaïsch sediment dat zo diep in het onbewuste ligt verankerd, dat elke vorm van waarneming, denken, of kunst kan worden

beschouwd als droomtaal—dat wil zeggen, als taal die voortkomt uit een onbewuste laag met een archaïsche dieptestructuur (ERW 3). In zijn concept van de onirische of dromende verbeelding sluit Bachelard aan bij de psychoanalyse (e.g. ERR 41, 48, 88, 103, 222; ERW 3; PV; WD).

In *Die Traumdeutung* vat Freud (2009: 332) de droom op als de spanning tussen “manifeste” en de “latente” droominhouden. Bachelard past deze voorstelling van de droom toe op de dromende verbeelding. Hij onderscheidt een manifest beeld en een “verbeeld beeld” (e.g. ERR 222; PS xxxvi), die respectievelijk afstammen van de zintuiglijke en de materiële verbeelding. De manifestatie van de archaïsche dieptestructuur in de dagdroom (*rêverie*) is vergelijkbaar met het proces van het aan de oppervlakte verschijnen van de psychische dieptestructuur in de droom, zoals Freud formuleerde, namelijk in beelden (Freud 2009: 332). Het spel van beelden noemt Freud het primaire proces (Van Buuren 1993: 13). De transcriptie van droombeelden in een begrijpelijk en samenhangend verhaal (lees: in taal en bewustzijn) noemt hij het secundaire proces (Van Buuren 1993: 13). Bachelard neemt het onderscheid tussen oppervlaktestructuur en dieptestructuur over van Freud in zijn onderscheid tussen het zintuiglijke beeld en het verbeelde beeld (PS xxxvi).

Bij Freud (2009) geldt dat de denkactiviteit talig is, en de droom of onbewuste dieptestructuur primitief, visueel, en niet-talig (2009: 95) of “voor het bewustzijn ongeschikt” (2009: 682). Volgens Bachelard is het onbewuste echter kenbaar, en wel met behulp van het ongeremde *spel van associaties* dat opkomt wanneer de remmende invloed van de realiteitsfunctie afneemt in de dagdroom (ERW 2). Uit het feit dat de verbeelding semiotische trekken vertoont, concludeert Bachelard—evenals Kristeva (1974)—dat de verbeelding een oudere, premoderne vorm van bewustzijn is, waaruit via een evolutieproces het logische denken is ontstaan (FS; PV 12). Een archaïsch, premodern en beeldend denken, vormt het onbewuste van de moderne psyche (ERW 3; PV 29–52).²⁴ Hieruit kan worden afgeleid dat volgens Bachelard het dromende bewustzijn de dieptestructuur vormt van het denken, de taal, en de waarneming. Dat betekent dat er een semiotische dieptestructuur onder alle vormen van kennen ligt. Deze domineert niet slechts onze huidige alledaagse kennis, maar—zoals Bachelard (1938/2002b) in *The Formation of the Scientific Spirit* liet zien—ook de klassieke, middeleeuwse, en vroegmoderne wetenschap. Dichters, schrijvers, en wetenschappers hebben haar eindeloos gememoreerd en daardoor zijn ze onze waarneming onbewust gaan bepalen (ERR 43, 75, 76, 228–230; ERW 2, 3). Het denken ontwikkelt zich volgens Bachelard langs patronen waarin onze fascinatie voor de elementen aarde, water, vuur en lucht, en hun afleidingen (adem, bloed, steen, as bijvoorbeeld) zichtbaar blijven. Bij het beeldonderzoek van een auteur moeten we daarom aandacht schenken aan de rol van de elementaire materie. Aldus herleidt Bachelard waarnemingspatronen tot een vierledige materiële verbeelding van aarde, water, lucht, en vuur.

²⁴ Daarbij wordt emotie als volgt beschreven: “Emotion—that archaism—governs the wisest of people. When we are faced with a serpent, a long line of ancestors is there in our troubled soul, all of them filled with fear” (ERR 193).

De relatie tussen het semiotische en “verbeelding” kan nu als volgt worden gedefinieerd: Bachelard beschouwt de verbeelding als een materieel-semiotische ‘dieptestructuur’ waaruit de waarneming en het denken worden afgeleid als oppervlaktestructuren. De wijze waarop die dieptestructuur zich manifesteert, is vergelijkbaar met de manier waarop de psychische dieptestructuur zich doet gelden in de droom, namelijk in beelden. Het startpunt van de verbeelding bij Bachelard is een beperkt aantal elementaire beelden die voorafgaan aan de bewuste zintuiglijke waarneming, en hun in principe onbegrensde associaties of afleidingen. Dit levert de volgende definitie van verbeelding op: verbeelding is een manifestatie van een materieel-semiotische dieptestructuur in het bewustzijn. Het bewustzijn omvat waarneming, denken, en taal.

Het beeld is een plaats in de tekst waar een weergave van de werkelijkheid wordt gevormd door de werking van de materieel semiotische dieptestructuur. Het proces van het manifest worden van de semiotische dieptestructuur impliceert twee dingen: een tekstaspect van materiële verbeelding, en een perspectief van waaruit de werkelijkheid wordt gevormd. Het beeld kunnen we nu definiëren als een transformatie van de werkelijkheid onder invloed van de instantie/entiteit wiens blik transformeert.

3.8 METAFOOR EN METONYMIE

Metafoor en metonymie vormen, net als mannelijk en vrouwelijk, imaginair en symbolisch, een traditioneel oppositioneel paar, waaraan feministen in hun kritiek op de psychoanalyse een bijzondere waarde hebben gehecht (Buikema 1995: 91). In de feministische kritiek wordt, met name door Luce Irigaray een verband gesuggereerd tussen de metafoor en de representatie van mannelijke genealogieën, en de metonymie en de representatie van vrouwelijke genealogieën (Buikema 1995: 91). Het vrouwelijke wordt via binaire opposities met de materie geassocieerd, en het mannelijke met de taal, de ideeën en de concepten. Het door Irigaray gesuggereerde verband tussen metonymie en de representatie van vrouwelijke subjecten kan vanwege de connotatie mater/materie worden geëxtrapoleerd naar de representatie van de materiële werkelijkheid in de taal. Een kort overzicht van de betekenis die in de linguïstiek aan metafoor en metonymie wordt toegekend verduidelijkt dit voor het nieuw materialisme belangrijke punt.

Ferdinand de Saussure onderscheidde in de *Cours de Linguistique générale* twee principes in de taal: het syntagmatische en het paradigmatische principe. Het syntagmatische principe berust op het lineaire karakter van de taal en ontleent zijn waarde aan wat vooraf gaat en wat volgt. De Saussure noemt dit principe het ‘in presentium’; het is de daadwerkelijke reeks woorden die in de zin tot uitdrukking wordt gebracht. Omdat alle termen voorkomen in een lineair verband kunnen twee tekens niet tegelijkertijd geproduceerd worden. Tekens worden daarom gecombineerd en het resultaat van de combinatie is het *syntagma*. Iedere woordgroep of iedere zin vormt een syntagma. Een talige relatie wordt

syntagmatisch genoemd als de termen in een verhouding van nabijheid ofwel van contiguiteit staan (Van Buuren 1993). Vervolgens staat ieder element uit het syntagma ook in relatie tot termen die er niet staan, maar die er een *associatieve overeenkomst* mee vertonen. Die overeenkomst kan berusten op klank of betekenis, of beiden tegelijk. Het geheel van mogelijke overeenkomstige termen is een *associatief veld*. Het associatieve principe noemt De Saussure het ‘in absentium.’ Het berust op verbanden die in het geheugen gerealiseerd worden en die buiten het lineaire syntagma vallen. Ze worden beheerst door uiteenlopende verbanden die een potentiële reeks vormen (Mooij 1987: 49).

De linguïst Roman Jakobson (1956) vertaalde de taalkundige principes syntagma en associatie van de linguïstiek naar de literatuurtheorie. Omdat Jakobson de psychologische connotatie van de associatie wilde vermijden stelde hij voor de kwalificatie *associatief* te vervangen door *paradigmatisch*. Jakobson definieerde het paradigmatische principe als similariteit of *substitutie* op een ‘selectie-as’ en het syntagmatische principe plaatste hij op de as van combinatie, als *contiguiteit*. Die uitbreiding maakte het hem mogelijk om de twee taalkundige processen te verbinden met twee begrippen uit de literatuurtheorie: metafoor en metonymie.²⁵ De metafoor berust op substitutie en metonymie op contiguiteit. Hiermee zijn de twee basisprincipes van de structurele linguïstiek, te weten de *selectie/substitutie* en de *context/combinatie* van tekens, gedefinieerd. De ‘selectie-as’ correspondeert met het paradigma. De combinatie-as is gerelateerd aan de context of het syntagma. Jakobson legde vervolgens een verband tussen de metonymie en metafoor en Freuds theorie van het onbewuste (Jakobson geciteerd in Buikema 1995: 92).

Jacques Lacan werkte dit verband verder uit (92). Evenals Jakobson verbindt Lacan de metonymie en de metafoor met de processen van verschuiving en verdichting, zoals die voorkomen in de droom. Door de verdichting kan aan een bepaald manifest tekst- of droomelement een meerduidige betekenis worden toegekend. De metafoor werkt aldus Lacan als een verdichting (1995: 92). Door de verschuiving kan de affectieve lading die bij een bepaald manifest materiaal hoort, zich daarvan losmaken en via associaties zich verbinden met andere gedachten voor voorstellingen. De metonymie werkt volgens het associatieve proces van verschuiven en verglijden (1995: 92). Kenmerkend voor de metafoor bij zowel Jakobson als Lacan is de substitutie van een term die vervolgens ontbreekt. Bij Lacan is de metafoor een teken, dat als substituut geldt voor het reële. De taal ontleent haar betekenis niet direct aan het reële (*le réel*) Het reële is een sfeer waarin betekenis verloren raakt. Metaforen beschrijven geen woordeloze werkelijkheid maar creëren een eigen orde van associaties die eindeloos naar zichzelf zelf verwijzen. Ze substitueren het reële. Langzamerhand zijn we het paradigma gelijk zijn gaan stellen met de metafoor of substitutie; en syntagma met metonymie of aangrenzendheid (M. van Buuren 1993). De linguïstische

²⁵ “De ontwikkeling van een betoog kan verlopen volgens twee verschillende semantische lijnen: het ene thema (topic) leidt naar het andere hetzij via similariteit, hetzij via contiguiteit. Het beste zou ongetwijfeld zijn om in het eerste geval te spreken van een metaforisch proces, in het tweede van een metonymisch proces” (Jakobson in Van Buuren 1993: 200).

wending impliceert dat het werkelijke niet langer ontologisch, maar puur linguïstisch gedefinieerd wordt.

Waar Lacan, aldus Buikema, de nadruk legt op de metaforische functie van taal en op de dwingende en beperkende functie van zowel de substitutie als de daarmee samenhangende conventies van het taalsysteem, benadrukt Irigaray een theorie van de metonymie, zijnde de exploratie van oneindige mogelijkheden van combinatie en context (92). Irigaray (1977: 108) legde een verband tussen de geprivilegieerde plaats van de metafoor als substitutie en de fallocentrische ontkenning van het vrouwelijke. Aan dit verband moet de linguïstische ontkenning van de rol van de materie in taal worden toegevoegd. Er is, zo stelt in dit verband ook J. H. de Roder, een sterke neiging om de poëzie in de allereerste plaats een cognitief karakter toe te kennen en dus poëzie in de eerste plaats op te vatten als een vorm van kennis, die vooral hierdoor gekenmerkt wordt dat de natuurwetenschappen er geen toegang toe hebben of vat op kunnen krijgen (De Roder 1999: 4). Maar wat de substitutietheorie niet kan verklaren is dat het lichaam van de poëzielezer wordt geactiveerd in de ervaring van een gedicht (De Roder 1999: 9). Poëzie, aldus De Roder, lijkt zich aan de literatuur te onttrekken omdat zij zich aan haar taligheid onttrekt. Taligheid moeten we daarbij in de moderne Saussuriaanse zin opvatten waarin de relatie tussen de woorden en de dingen arbitrair is. De materiele semiotiek is een archaïsche vorm van verbeelding die zich onttrekt aan de Saussuriaanse definitie van taligheid.

De volgende vraag is: zijn Bachelards 'beelden' metaforen in de betekenis die Jakobson en Lacan daaraan hebben toegekend? Bachelard spreekt zich daar niet rechtstreeks over uit. We moeten Bachelards theorie dus afleiden uit zijn gebruik van de metafoor. Een voorbeeld daarvan is te vinden in zijn bespreking van de metafoor van het riool in *Les Misérables* van Victor Hugo (1881). Als Bachelard stelt dat Hugo's omschrijving van het riool als een "stomach of civilization" (ERW 185) een metafoor is, kunnen we daaruit dan afleiden dat het beeld bij Bachelard overdrachtelijk is en dus een metafoor? Nee, dat lijkt niet meteen op te gaan, want de beschrijving van het riool in *Les Misérables* (en talloze andere voorbeelden) geeft óók: poliep, draak, of labyrint.

The sewers are affected by the growth of Paris. They are a kind of polyp in the earth, a polyp with a myriad antenna, which grows down below at the same time the city grows above. Every time the city opens a new street, the sewers extend an arm. (ERR 183–184)

De analogieredenering goot—poliep—draak berust op een associatieve overeenkomst. Bachelard maakt in zijn analyse geen onderscheid tussen het riool dat strikt metaforisch wordt afgebeeld enerzijds, en het riool dat wordt *geassocieerd* met een darm, poliep, labyrint, of de mond van een draak anderzijds (ERR 184–185). Verschillen tussen metafoor, analogie, associatie en metonymia worden in het midden gelaten (ERR 184–185). Duidelijk is dat Bachelards materiële metaforen niet als substitutie maar als aangrenzendheid en dus als metonymia moeten worden opgevat. Ze staan niet op zichzelf, en ontkomen daardoor aan de autoritaire geste van de substitutietheorie of het "representationalisme" (Van der

Tuin 2010: 13). Bachelards metaforen maken deel uit van reeksen. Enerzijds ontwikkelt de reeks zich volgens een interne samenhang, anderzijds onderhoudt zij een relatie met een niet-metaforische context. De interne samenhang van de reeks noemt Jakobson het *paradigmatische principe*, en is gebaseerd op associatie, de relatie met een niet-metaforische context noemt hij het *syntagmatische principe* en is gebaseerd op nabijheid. Volgens Jakobson zijn deze beide principes strikt gescheiden (Jakobson 1956).

Het metaforisch proces berust bij Bachelard niet op de homogeniteit van twee van elkaar gescheiden assen, maar op de interactie tussen het beeld en datgene waarnaar het beeld verwijst. Bachelards beeldonderzoek is niet in de eerste plaats een exercitie in representatie (Van der Tuin 2010: 13) als wel een ontmoeting tussen het belichaamd subject en het teken. De interactie tussen subject en teken brengt ons op het spoor van Paul Ricoeur.

In *La Métaphore vive* (1975) herdefinieerde Paul Ricoeur de metafoor als een relatie in plaats van als een substitutie, en wel de relatie tussen het metaforische woord en de zin waarin hij voorkomt. De spanning tussen de zin en de metaforische 'focus' is bepalend voor het functioneren van metaforen. Omdat de metafoor volgens Ricoeur niet in de eerste plaats een substitutie uitdrukt, vervalt de exclusiviteit van de plaatsing van de metafoor op de selectie-as. In de interactietheorie berust de metafoor op contiguiteit: "als het juist is dat betekenissen het resultaat zijn van een zekere invloed die woorden op elkaar uitoefenen in de zin, *dan moet de metaforische uiting inderdaad beschouwd worden als een syntagma*" (Ricoeur 1975: 1). Daarmee vervalt de identificatie tussen metafoor en paradigma enerzijds en metonymia en syntagma anderzijds. Het is *de spanning tussen syntagma en paradigma*, waarop Ricoeur doelt met de term 'metafoor'.

Waar Jakobson en Lacan de nadruk leggen op het gemis dat bij substitutie werkzaam blijft, benadrukken Bachelard, Kristeva en Ricoeur de interactie tussen beeld en verbeelde. Waar in een structurele analyse de symbolische representatie (het teken) aldus Deleuze en Guattari de analogie-redenering van het archetype vervangt (2007: 261) benadrukt Bachelard de analogieredenering van het archetype. Bachelard brengt een mimesis op gang, die aldus Deleuze en Guattari, natuur en cultuur, lichaam en taal, bij elkaar brengt door middel van reeksen van analogieën waarin de reeksen en hun termen, cirkels van omkeringen tussen natuur en cultuur genereren (2007: 260).

De kern van de interactietheorie is gebaseerd op het inzicht dat metaforen niet gedefinieerd worden door gemis, maar door contiguiteit. Metaforen maken, aldus Ricoeur, deel uit van reeksen en die reeksen bepalen de wijze waarop de afzonderlijke metaforen functioneren. Enerzijds ontwikkelt de reeks zich volgens een interne samenhang, anderzijds onderhoudt zij een relatie (van semantische analogie of gelijkenis) met een niet-metaforische context. Een voorbeeld kan dit verduidelijken:

Het wit, de witte sneeuw, de witte wol, is weliswaar logisch analoog aan een (wit) schaakstuk of een wit wollen babyjasje. Maar waar het om gaat is de semantische analogie tussen het wit enerzijds en vergeving en ruimte van een nieuw begin en een nieuwe figuur anderzijds. (Ricoeur geciteerd in Van den Haak 1999: 46)

Sneeuw, wol, schaakstuk, babyjasje vormen een syntagmatische reeks. De reeks wordt samengebonden door het predicaat ‘wit’. De interne samenhang van de door wit samengebonden reeks beschouwt Ricoeur echter niet slechts als louter conceptuele classificatie:

De bijbelse witte sneeuw en witte wol en de witte wol van het jasje en het witte schaakstuk kunnen elkaar vervangen, omdat ze alle wit zijn. En als we alleen naar de kleur kijken zou het een conceptuele classificatie zijn. Maar het wit krijgt steeds de meerwaarde van vergeving en ruimte voor een nieuwe figuur. Dat is geen reducerende abstractie; de nieuwe figuur dient zich steeds op een andere manier aan; een nieuwe situatie op het schaakbord, een nieuw jasje. (Ricoeur geciteerd in Van den Haak 1999: 49)

Omdat de metafoor volgens Ricoeur geen substitutie is, maar in relatie van semantisch analogie staat met een nieuw begin en vergeving, komt de exclusieve plaatsing van de metafoor op de paradigmatische as op losse schroeven te staan. Waar paradigmatische substitutie plaatsvindt, blijft de verbeeldende gelijkenis buiten beschouwing (Ricoeur geciteerd in Van den Haak 1999: 51). Bij Ricoeur, zo kunnen we met Meeuse zeggen, verdwijnt het besef van de onderliggende vergelijking, waardoor de verbeelding haar eigen werkelijkheid creëert (Meeuse 1992 zoals weergegeven in Bax 2015: 401). Volgens Ricoeur berust het metaforisch proces niet zozeer op de homogeniteit van twee van elkaar gescheiden assen maar op de *interactie* tussen het beeld (wit) en datgene waarnaar het beeld mogelijk verwijst (on-schuld) (Van den Haak 1999: 51).

De metafoortheorie van Ricoeur is van belang voor ons onderzoek naar de metaforiek van Bachelard: de interactietheorie is niet geïnteresseerd in het afzonderlijke metaforisch woord of de afzonderlijke metaforische frase maar doet onderzoek naar reeksen of “figuren” die hun eigen werkelijkheid creëren (Ricoeur 1975b: 55, 101). In één frase komt het metaforische gehalte niet tot zijn recht. Om de wisselwerking tussen de metafoor en een grotere figuur op te merken is een bredere context nodig (Ricoeur 1975b: 95 ev).

We komen die metaforische context bij Bachelard op het spoor via de semantische analogie. Kooi, huis en buik vormen volgens Bachelard een syntagmatische reeks die wordt samengebonden door het predicaat “het binnenste van dingen” (ERR 188). Kooi, huis, en buik zijn volgens Bachelard isomorf. Zoals het huis een binnenwereld in de wereld is, zo is de buik het binnenste van het lichaam. In “*The House of Our Birth and the Oneiric House*” beschrijft Bachelard uiteenlopende reeksen van analogieën tussen huis, grot, baarmoeder, en lichaam (ERR 69). Waar het om gaat is dat deze analogieën een netwerk vormen op grond van een volgehouden beeldspraak die pas volledig tot zijn recht komt in de relatie met een materiële, corporeële bestaansgrond. Uiteindelijk herleidt hij de reeks tot nieuwe figuur: “[t]he absolute interiority, an absolute of the happy unconscious” (ERR 109). De absolute innerlijkheid van het gelukkige onbewuste van een belichaamd subject.

Het praktisch voordeel van de interactietheorie voor mijn interpretatie van materiële metaforen is dat het metaforisch procedé kan worden toegepast op complexere verschijnselen zoals de stapeling van verschillende betekenislagen in een gehele roman. Dit maakt het mogelijk om te komen van afzonderlijke beelden (de kooi, het huis) tot grotere metaforen (een binnenste) tot metaforenreeksen met een paradigmatische samenhang (“[t]he absolute interiority, an absolute of the happy unconscious”). Voor de interactietheorie geldt: noch het beeld, noch het verbeelde is *in absentia* (Jakobson) maar *in praesentia* (Bachelard 2011; Ricoeur 1975; Kristeva 1984; Van Buuren 1993).

Hoe komen we die reeksen nu op het spoor? De metafoor berust op de interactie tussen *comparant* (het beeld) en *comparé* (het verbeelde). De metafoor verschijnt als metafoor dankzij *een breuk* in het syntagma. We zijn dus op zoek naar breuken. Een voorbeeld uit *De verborgen bron* kan dit illustreren. De openingszin van de roman luidt:

Het huis (comparé) ligt verborgen in de schemering der bossen, zoals *een schelp* ligt (comparant 1) op de *bodem van de oceaan* (comparant 2).

Het syntagma ‘de locatie van een huis’ wordt onderbroken door een daaraan vreemd paradigma: de woorden *schelp* en *oceaan* stammen uit een andere betekenisfeer. De interactie tussen comparant (schelp) en comparé (huis) bepaalt de wijze waarop we de comparé moeten begrijpen: namelijk als een huis dat vervormd wordt door de blik van een instantie die droomt. Dezelfde comparé ‘huis’ heeft twee verschillende comparanten: ‘schelp’ en ‘oceaan’. Het paradigma wordt gevormd door zeebeelden. Het syntagma ‘huis’ behoort niet tot de zeebeelden (huizen staan immers niet op letterlijk op de bodem van de oceaan) maar door de interactie van paradigmatische elementen met het syntagma, interacteert het huis met het element water. Het metaforisch proces berust hier dus niet—zoals in de strikte metafoor—op de homogeniteit van twee van elkaar gescheiden assen, maar op de interactie tussen het huis en datgene waarmee het interacteert: vloeibaarheid. Voor Bachelard is het metaforisch proces bovendien (net als voor Kristeva) meer dan een logische spanning op semantisch niveau. Obsederende metaforen zijn ook in verruimde zin metaforen, namelijk in die zin ze interacteren met een belichaamd subject van uiting. Beide principes zullen uitgebreid aan bod komen in mijn analyse van *De verborgen bron* en *De ingewijden*.

3.8.1 DE NATUURKUNDE VAN DE MIJMERING

“Wil een mijmering hardnekkig genoeg zijn om tot een geschreven werk te leiden, wil ze meer zijn dan een alleen een verpozing tijdens een verloren uurtje, dan moet ze haar materie vinden, dan moet een stoffelijk element haar een eigen substantie geven, een eigen regel, een specifieke poëtica” (DB 12). De schrijver heeft volgens Bachelard een voorkeur voor een bepaalde elementaire materie. Alleen literaire werken die een consistente materie hebben kunnen volgens hem overtuigen (DB 12–13). In *Psychoanalyse van het vuur* stelt Bachelard daartoe een ‘natuurkunde van de mijmering’ voor (PV 101).

Ik heb vastgesteld dat datgene wat bij Bachelard onder verbeelding moet worden verstaan, alles is wat zich aan ons bewustzijn presenteert in de vorm van waarneming, denken of taal, waarin de beelden van de vier elementen meespelen. Als we—Bachelard volgend—bepalen dat een beeld moet behoren tot de *materiële verbeelding*, dan kunnen we daaruit afleiden dat tot de materiële verbeelding alleen de metaforen gerekend kunnen worden die tot een bepaalde materiële groep behoren. Enerzijds ontwikkelt die materiële groep zich volgens een interne samenhang, anderzijds onderhoudt zij een relatie (van semantische analogie) met een niet metaforische context. Het gaat in de materiële semiotiek bovendien om een semantische analogie die vol is van en affectieve sensibeleit (ERW 31). Het metaforisch proces berust op de interactie tussen een stoffelijk element (water, aarde, lucht of vuur en hun afleidingen) en datgene waarnaar het beeld verwijst (bijvoorbeeld: dood, verlangen, vrijheid, passie). De natuurkunde van de mijmering stelt de materie voorop. “Bloed”, “zout”, of “pek” hebben een dichtheid, die kleverig, vloeibaar, plakkerig, of afstotend is. De tekst heeft daarmee een substantie. Om die poëtica op het spoor te komen, ben ik te rade gegaan bij het betekeniswoordenboek *Het juiste woord* van L. Brouwers en F. Claes (1931/1997). Waar het gewone, alfabetische woordenboek is gebaseerd op de gedachte “Ziehier een woord; geef mij er de betekenis van” bewijst *Het juiste woord* de tegenovergestelde dienst. Het geeft antwoord op de vraag “Ziehier een concept; geef mij het associatieve veld dat eruit voortkomt”. *Het juiste woord* rangschikt geen woorden alfabetisch, maar concepten logisch, en somt bij iedere gedachte een overvloed aan woorden en woorden op die dienen om haar te vertolken. Hieronder volgt (globaal) de materiële semiotiek van de vier elementen.

Tot de *aarde* behoren alle soorten landschappen, en behoort alles wat klonterig, kluitig, geronnen, of gestold is, of wat kan verstijven, bevroren, verrijzen, of condenseren. Alles wat zwaarte, zwaartekracht, evenwicht, of logheid heeft; wat (on)draagbaar is en (on)vervoerbaar; wat doorzakt, zwaarder wordt, of verzwaard is; wat tegenwicht biedt of weerstand; wat beladen wordt, of overladen. Maar ook wat dicht is, samengeperst, compact, gesloten; wat bij elkaar hokt, op elkaar gepakt zit; wat krimpt; wat ondoordringbaar is;²⁶ en wat verdicht is. En alles wat hard maakt, sterk, stevig, solide, rigide, of stijf; wat taai is als leer; en wat (on)buigbaar is. Wat weerstandsvermogen heeft: stugheid, stramheid, en stroefheid. Natuurlijk ook wat breekbaar is: broos, brokkelig, los, en poedervormig; wat breekt, korrelt, kruimelt, en te pletter valt; wat vermorzeld wordt, vergruisd, of verpulverd. Dat is allemaal behorend tot het element aarde.

Aarde-elementen kunnen zich clusteren tot mythologische figuren. Bachelard baseert zich in *Earth and Reveries of Repose* nadrukkelijk op de archetypen van Jung (ERR 106–108, 111, 114). Deze zijn voor wat betreft het element aarde in kaart gebracht door Erich Neumann in *Die Große Mutter* (1981). Mythologische figuren die bij het element aarde horen zijn aldus Neumann: de Grote Moeder, Demeter, Persephone, en alle attributen die

²⁶ Dat kan zijn: de kop van een hamer; de muur van onze kamer; de kiezel op de stoep; of de koppigheid van een leerling.

daarbij horen (en die voorkomen in *Earth and Reveries of Repose*)—steen, deeg, plant, vrucht, dier, wortel (Neumann 1981: 26). *Processen* die aldus Neumann (1981: 40–41) bij de aarde en de Grote Moeder horen, zijn het verslonden worden van het licht, de zon, of de held door duisternis, nacht, afgrond, de Hades, de afdaling. Ook de bloed-transsubstantiatiemysteriën (*Blut-Wandlungsmysteriën*) behoren hiertoe, namelijk: menstruatie, zwangerschap, en de transformatie van bloed in melk (Neumann 1981: 41). *Kernsymbolen* van de Grote Moeder zijn: het (lichaams)vat waarvan het binnenste donker is en onbekend blijft (Neumann 1981: 51; zie ook ERR 133–154); alsmede de Uroboros—de in zijn eigen staart bijtende slang, die als het “grote ronde” in zijn ongedifferentieerde staat de grote holte is—het ei (Neumann 1981: 42); het grote vat (Neumann 1981: 53); en de morfologie van het vat—mond, schoot, borst, en buik (Neumann 1981: 43). Bachelard spreekt in dit verband van een “encyclopedie van beelden” van innerlijkheid (ERW 11). Die beelden komen in hoge mate overeen met die uit Neumann’s *Die Große Mutter*. Bachelard wijdt in *Earth and Reveries of Repose* een geheel hoofdstuk aan de baarmoeder (ERR 69–94); de kooi (ERR 133–154); het labirint (ERR 154–190); de slang (ERR 191–212); en de wortel (ERR 212–236).

Tot het *elementaire karakter* van het element aarde en de Grote Moeder behoren, aldus Neumann en Bachelard, de buik en de ingang van de schoot. De diepste trede van de wereld van de buik is de onderwereld, die zich in de schoot of buik van de aarde bevindt, alsmede de Hades en het holst van de nacht, maar ook de kloof en het ravijn, de afgrond, het dal, en de diepte (Neumann 1981: 57). Tot het elementaire karakter van de aarde behoren ook stenen en grotten (*höhlen*), evenals het graf, de urn, en de berg; de spelonk als levensruimte en doodsruijnte. De symboliek van “het omvatten” van de Grote Moeder overheerst in de vegetatiesymbolen van bijvoorbeeld de granaatappel, de papaver, of de meloen vol pitten, waarin de volheid van de kern het “omvat zijn” laat zien (zoals we later zullen zien, komen deze vegetatiesymbolen herhaalde malen voor in Haasses *De ingewijden*). Dezelfde symboliek kan, aldus Neumann (1981: 76), worden toegekend aan de “hoorn des overvloeds” en de mossel, die isomorf zijn met de vorm van de baarmoeder, evenals de mand, de korf, de kist, de trog, de zak, de schaal, de wieg, het nest, het schip, de wagen, en de doodskist. Tot de symbolen van de aarde als Grote Moeder behoren ook de vegetatiemysteriën van de Grote Moeder—de korenaar—en de doodsmysteriën, alsmede de akker (Neumann 1981: 61) en de dierenwereld. “[I]n de oerwereld van het plantaardige, ligt in haar verborgen en van haar afhankelijk, de dierenwereld. De mythe laat mens en dier uit de vegetatieve wereld ontstaan”, zo stelt Neumann (1981: 63). Opmerkelijk in dit verband is de hallucinatoire vermenging van dieren- en plantenwereld in *De verborgen bron* en *De ingewijden*. In het midden van het element aarde staat de centrale cirkel van het “elementaire vrouwelijke”. Het centrum van de elementaire cirkel heeft de functie van het “omvatten.” De positieve pool omvat het voortbrengen, geboren laten worden, en vrijgeven als basis voor groei en ontwikkeling (Neumann 1981). De negatieve pool behelst het vasthouden, het fixeren en gevangenhouden, vreten, en verslinden. Hierin wordt de ambivalentie van het element

zichtbaar. Voortbrengen en vrijgeven behoren tot de positieve pool; haar typische symbool is het vegetatiesymbool. Fixeren en vasthoudende behoort tot de negatieve pool. Hier verschijnt de Grote Moeder als de Verschrikkelijke Moeder met attributen die isomorf zijn met de vangarm: bijvoorbeeld de inktvis, en de spin (Neumann 1981).

Het samengesteld element *aarde/water* verschijnt in alles wat zacht is, halfzacht, mals, mollig, donsachtig, boterzacht, fluweelzacht, veerkrachtig, of rekbaar; dat wat plooibaar is, wat spankracht heeft, maar ook weekheid en slapheid. Kortom, tot het aardse element behoort zowel de solide als weke materie—metalen, gereedschappen, rotsen, stenen, kristallen, parels, modder—evenals pasteuze materie, zwaarte, en zwaartekracht, zoals besproken door Bachelard in *Earth and Reveries of Will*. Tevens behoren tot de aarde: de binnenruimtes, de buik, de ingewanden, de baarmoeder, het labirint, de slang, het riool, en de wortel die Bachelard bespreekt in *Earth and Reveries of Repose*.

Tot het element *water* moet alles worden gerekend wat een vloeibare toestand heeft (Bouwers & Claes 1931/1997); wat waterig, of sappig is; wat doet smelten, ontdooien, vloeien; alsmede alles wat vloeibaar is—nat, sap, sop, brakwater, zuiver bronwater, grondwater, putwater, kwelwater, mineraalwater, afvalwater, sterk water, zeewater, vliegop, vliegende geest. Tevens behoort tot het waterelement alles wat vloeibaar gemaakt kan worden door smelten, oplossen, samensmelten, aanlengen, verdunnen, of dopen. Daarnaast omvat dit element alles wat ontstaat wanneer de elementen water en aarde samenkomen: alles wat half vloeibaar, taai vloeibaar, slijmerig, kleverig, taai, dik, vettig, smeerachtig, brijachtig, half consistent, stroperig, of kleverig is. Hiertoe behoort ook alles wat een combinatie van water en aarde is—modder, stroop, hars, brij, moes, vogellijm, olie, boter—en wat vettig is—aardwas, beendervet, dierlijk vet, plantaardig vet; alles wat opstijft, resineert (met hars vermengt), smeert, lakt, indikt, invet, pekt, en teert. Alsmede alles wat enkel vochtig is: waterrijk, klam, onbestorven, hydrofiel, kletsnat, wak, week, klef, doordrenkt. Alles wat spettert; wat tot op het hemd nat is. Wat zweet, druipt, plast, ploetert, slobbert, druppelt, en drijft; wat in het water valt en verdrinkt (Bouwers & Claes 1931/1997). *Mythologische figuren* van het water zijn Charon en Ophelia (WD 71–92). Personificaties van het water zijn nimfen en dryaden (WD 19).

Bij een samengesteld element *water/vuur* hebben we te maken met alles wat vocht ontbeert en enkel droogte heeft (Bouwers & Claes 1931/1997); wat zongedroogd is, dor, bestorven; wat as is; kurkdroog is; wat dor en schraal is; wat verschroeid is; en alles wat met de warmte en het *vuur* wordt geassocieerd. Tot het element vuur behoort tevens het tegenovergestelde hiervan: lauw zijn, lauwwarm, of bloedlauw; alsmede bloedwarm, verhit, doorzond, de oven en ovenheet, verhit, gloeiend, brandend, snikheet, benauwd, zwoel, drukkend, en mouterig; wat kookt, ziedt, pruttelt, en borrelt; wat zweet, blaast en puft; evenals de hittegolf, de zuiderzon, de keerkring en de keerkringswarmte; de tropen, de broei, de broeihitte, de zoelheid, zwoelheid, de zonnewarmte, en het zonnebad.

Daartegenover staat het eerdergenoemde *aarde/water*, of *water/lucht* (Bouwers & Claes 1931/1997); alles wat koud wordt; wat huiverachtig, kouwelijk, slijkachtig, ijskoud, ijzig,

winterachtig, berijpt, bevroren, verkleumd en winterhard is. Wat vernikkelt, huivert, bevriest en uitbijt; wat kleumt en sterft van de kou. Wat koel is of afkoelt; wat ochtendlucht is, herfstkoude of winterkoude. Wat guur is en kwakkelt; een ijspegel, een ijshal, een gletsjer; alles wat tintelt, en wat het ijs doet breken.

Tot het element *vuur* behoort alles wat in brand raakt, ontvlamt, vonkt, zindert, opflakert, smeult, gloeit, of in lichterlaaie staat; wat verkooft, afbrandt, of in vlammen opgaat; wat witheet is, vuurspuwend, ontvlambaar; en wat doet branden—de kachel stoken, verzorgen, aanhouden, oprakelen, een lucifer of zwavelstokje aansteken (Bouwers & Claes 1931/1997). Mythologische figuren die bij het vuur horen zijn Prometheus, Empedocles, en de Phoenix (*PF*; *PV*), alsmede personificaties van het vuur: een brandmeester of een pyromaan, maar ook de salamander (die in het vuur heet te kunnen leven) (Bouwers & Claes 1931/1997).

Alles wat een gasvormige toestand heeft, behoort tot de materie van het element *lucht*: azuur, wind, nevel, etherisch stoffen, schuim; alles wat damp, rookt, wasemt, vervluchtigt, vergast; wat parelt, beslaat; evenals vluchtigheid, gasvorming, sublimering, transparantie, en uitwaseming. Alles wat lucht is, behoort hier eveneens toe: ether, buitenlucht, en geuren—huislucht, kelderlucht. In combinatie met water behoren ook waterdamp, stoom, en luchtblaasjes tot dit element, alsmede alles wat kan verdampen: branden, stoken, evaporeren (Bouwers & Claes 1931/1997). Verder de storm, de orkaan, de tyfoon, de vlucht van de vogel, de vliegdroom, de pure vrijheid van koude, droge, lege lucht (*AD* 136). De leeuwerik, maar ook de hoogtevrees en de “levende val”, de “imaginaire val” (*AD* 93), of de “ontologische val” van Edgar Allen Poe (*AD* 96). De poëtica van vleugels en wolken; en de poëtica van bomen, zoals de “aerial tree” of de Ygdrasil, de asboom, of de levensboom (*AD* 221). In een landschap: de solitaire boom die het vaste punt vormt waardoor de dromer van het aardse naar het luchtelement overgaat, evenals de pijnboom, en het bladerdak in de lente. (*AD*) Maar ook het ademen en het spreken (*AD* 244). Personificaties van het element lucht zijn de gasfitter (zie bijvoorbeeld de dichtbundel *De ballade van de gasfitter* van Gerrit Achterberg uit 1953), de gasman, en de gasopnemer.

We hebben nu vastgesteld dat Bachelard onder materiële beelden plaatsen in de tekst verstaat waar het symbolische onderbroken wordt door het semiotische. We hebben die elementaire paradigma's geïntroduceerd aan de hand van het betekeniswoordenboek. Het elementair paradigma kent, zoals ik uiteen heb gezet, vier aggregatietoestanden: *aarde*, *water*, *lucht*, *vuur*, of combinaties daarvan. Een elementair paradigma manifesteert zich in de natuurkundige en scheikundige eigenschappen van een element en alle mogelijke associaties die daarmee verbonden zijn.

Operationalisering van de materieel-semiotische verbeelding

Ik vat mijn bevindingen samen: Bachelard suggereert dat binnen het bewust gecreëerde oeuvre van een auteur nog een andere, onbewuste organisatie aanwezig is, die deel uitmaakt van de grammaticale, stilistische, en retorische organisatie van de tekst. Die onbewuste organisatie vormt de dieptestructuur. Onder verbeelding verstaat Bachelard de manifestatie van een onbewuste dieptestructuur in het bewustzijn. Bachelard ontwikkelt een algemene beeldtheorie, maar levert geen beeldsystematiek. Wat Bachelard onder beeld verstaat, heb ik verduidelijkt aan de hand van de freudiaanse droomverbeelding. Dat wil zeggen: alles wat zich aan ons bewustzijn presenteert in de vorm van waarneming, denken, en taal, beantwoordt aan de verbeelding. Bachelards elementaire metaforen zijn taalkundig geen metaforen, maar metonymia. Een metafoor in de betekenis die Bachelard daaraan toekent moet gelieerd zijn aan de *natuurkundige* en *scheikundige eigenschappen* van de vierledige archetypische materie—aarde, water, lucht, en vuur—of aan de daarbij behorende figuren, symbolen, en attributen. Bachelard beschouwt metaforen die steeds terugkeren in de tekst als “symptomen”. Die metaforen zal ik verzamelen in een interpretatieve inventaris. Deze inventaris is de eerste stap in het in kaart brengen van een onbewust verband tussen de bewust gekozen, zintuiglijke beelden (PV 120).

Een metafoor is niet onmiddellijk evident, maar wordt dat geleidelijk, als de herhaling ervan in verschillende contexten zichtbaar wordt. Die herhalingen leiden tot grotere *figuren* die obsederend lijken te zijn.²⁷ Iedere literaire tekst bevat zodoende sleutelbeelden; *sleutelogen* (Haasse 2002) die symptomatisch zijn voor een materiële dieptestructuur. Ze zijn symptomatisch, omdat een eerste metafoor via herhaling leidt tot afgeleide termen van een grotere reeks metaforen. Dit gebeurt op zo’n manier dat zich een (retorische) figuur aftekent die gedefinieerd kan worden als (het begin van) een “intrige”. Samen met andere tekstfiguren groeit een dergelijk cluster van tekstfiguren uit tot de persoonlijke mythe van de auteur: een oertekst (Kuitert & Rotenstreich 2002), die door de schrijver in verschillende fasen van haar schrijverschap wordt bewerkt. De auteur vat ik op als een *conceptueel personage* dat in het werk tot verschijning komt; als een omhulsel van de belangrijke personages van die auteur en de daarbij horende elementaire metaforen.

²⁷ Haasse: “Toen ik bezig was realiseerde ik me ineens dat precies hetzelfde pakket van gegevens en obsessies die in al mijn werk en rol spelen, daarin ook weer naar voren kwam” (geciteerd in Peters 2007: 33).

Samenvattend stel ik vast dat Bachelard een algemene beeldtheorie schetst, waarin één materiële metafoor het startpunt van de interpretatie vormt. We komen deze bijvoorbeeld op het spoor via een breuk in het syntagma. Deze metafoor vormt door herhalingen een groter cluster of figuur. Als het beeld wordt gedefinieerd in termen van elementaire metaforen, dan is er sprake van een beeld als het materieel-semiotische erin doorwerkt. Dat houdt in dat er onderscheid moet worden gemaakt tussen (a) de *weergave* van de werkelijkheid in de tekst; en (b) de materieel-semiotische *verbeelding* van de werkelijkheid. Voor de volledigheid: (a) en (b) doen zich zowel in wetenschappelijke teksten als in fictie voor. Het verschil tussen (a) en (b) is dat ik in (b) rekening houd met het feit dat de observatie van de werkelijkheid bemiddeld wordt door een bewustzijn (door een perspectief). Hiermee kan in de tekst onderscheid aangebracht worden tussen de (zintuiglijke) werkelijkheid en de materieel-semiotische verbeelding.

We hebben het beeld gedefinieerd als een plaats in de tekst waar de werkelijkheid vervormd wordt door de materieel-semiotische werking van het beeldmateriaal. De elementaire metafoor is geen metafoor in strikte zin, maar wel een metafoor in de verruimde betekenis van het woord. vanwege zijn materialiteit is de elementaire metafoor vatbaar voor het semiotische en voor de overdracht van het psychisch naar het fonetisch systeem. De elementaire metafoor (het materiële beeld) stemt zich af “op wat geen enkele conventie, code of contract kan verdragen” (Kristeva 1991: 400). Materiële beelden vertekenen op een indirecte manier. Er zijn dus drie gebieden te onderscheiden: “objectieve” weergave; verbeelding als vervorming; en een tussengebied. Datgene wat onder het regime van een materieel-semiotische dieptestructuur wordt toegevoegd, zonder dat het een directe vertekening is, is een voorbeeld van het tussengebied.

Tot slot van deze paragraaf zet ik de belangrijkste begrippen van Bachelards materiele semiotiek onder elkaar:

- (1) Bachelard suggereert dat binnen het bewust gecreëerde oeuvre (het symbolische) van een auteur nog een andere, onbewuste organisatie aanwezig is (het semiotische), dat, hoewel het er niet geheel in kan worden opgenomen, deel uitmaakt van de grammaticale, stilistische, en retorische organisatie van de tekst. Die organisatie vormt een dieptestructuur.
- (2) *Verbeelding* is de manifestatie van een semiotische dieptestructuur in de tekst.
- (3) Onder *beeld* verstaat Bachelard alles wat zich aan ons bewustzijn presenteert in de vorm van waarneming, denken, en taal, en dat beantwoordt aan de verbeelding.
- (4) *Elementaire metaforen* manifesteren zich in de vorm van materieel-semiotische motieven.
- (5) Een materiële metafoor is een metafoor waarin een van de vier elementen aarde, water, lucht, of vuur een rol spelen, en alle natuurkundige, tastbare, zichtbare, sensibele eigenschappen die daarmee in verbinding staan, alsmede aan de daarbij behorende figuren, symbolen, en attributen.

- (6) Volgens de definitie van “metafoor”—die bepaalt dat elementaire metaforen zijn verbonden met de aarde, water, lucht, of vuur—kunnen we een onderscheid maken tussen beelden die tot het corpus behoren, en beelden die daar niet toe behoren.
- (7) *Elementaire metaforen* zijn een constante semiotische stroom waarin de taal wordt opengebroke[n] om het “onnoembare” (reële) tot verschijning te brengen. Ze representeren noch de fenomenale wereld, noch een archetypisch model dat eraan voorafgaat, maar behoren tot een derde —creatieve—orde.
- (8) De *materieel-semiotische dieptestructuur* articuleert zich in de elementaire materie, alsmede in de stem, het gebaar, het timbre, het ritme, de muzikaliteit, in kleur, in fonetische, fonetische, en kinetische eenheden.
- (9) De materieel-semiotische metafoor is vanwege haar materialiteit vatbaar voor het *semiotische*, en realiseert de overdracht van het psychisch naar het fonetisch systeem

De auteur is een conceptueel personage dat in het werk tot verschijning komt, als een omhulsel van haar belangrijke personages en de daarbij horende elementaire clusters.

De verborgen bron

In dit hoofdstuk analyseer ik de novelle *De verborgen bron* aan de hand van Bachelards materiële semiotiek. Bachelard stelt dat de beelden in een tekst niet op zichzelf staan, maar deel uitmaken van elementaire reeksen (PV 120). Om die reeksen op het spoor te komen, maak ik een interpretatieve inventaris van het beeldmateriaal. Daartoe worden *elementaire metaforen* gesorteerd—dat wil zeggen, metaforen waarin de elementaire verbeelding zichtbaar is. Bij dat sorteren houd ik—zoals gezegd in hoofdstuk 4—rekening met een onderscheid tussen (a) de weergave van de verhaalwerkelijkheid en (b) de verbeelding van die werkelijkheid. De kolom in bijlage 1 laat een fragment van deze inventaris zien.

Ik sorteer de beelden in de categorieën aarde, water, lucht, vuur, of “onduidelijk”. Meestal blijkt het toch mogelijk de categorie “onduidelijk” te duiden vanwege de druk van een elementair paradigma dat zich aftekent. Dit werd besproken in paragraaf 3.8.1 “De natuurkunde van de mijmering”.

Wat meteen opvalt, is de vreemdheid van het huis dat in *De verborgen bron* wordt beschreven. Volgens Bachelard behoort het huis tot het element aarde (ERR 69–94; PS 38–74). In de novelle wordt het huis echter vanaf de eerste regel verbonden met het element water. Door die oriëntatie treedt een vervreemding op. De *unheimische* indruk van het huis wordt, zoals we zagen in paragraaf 3.8, verklaard doordat het paradigma uit een andere elementair veld stamt als het syntagma. Vervolgens brengt die discontinuïteit ons op het spoor van weer andere beelden die zich door de druk van het paradigma vervormen tot een droombeeld dat als een licht elastisch harnas over de gehele novelle gespannen is.

Een belangrijk punt van debat bij de analyse van de romans van met name vrouwelijke auteurs is de relatie tussen werk en leven. Hoe de verleiding te weerstaan om van de literaire tekst toch weer een autobiografisch document te maken? Ik doe dat in de eerste plaats door een consequente werkimmanente benadering na te streven. Een literaire tekst bevat metaforen die deel uitmaken van een materiële dieptestructuur. Geleidelijk aan gaat zich in die metaforen een (retorische) figuur aftekenen die het begin van een intrige vormt. Samen met andere tekstfiguren groeit een dergelijk cluster uit tot de persoonlijke mythe van de auteur: een oertekst die door de schrijver in verschillende fasen van haar schrijverschap wordt bewerkt (Kuitert & Rotenstreich 2002). Het gevaar van het vooropstellen van een verbinding tussen leven en werk, is dat de persoonlijke mythe of oertekst gereduceerd wordt tot een biografisch achtergrondverschijnsel. Daarom wil ik nogmaals benadrukken

dat ik de auteur—in navolging van Deleuze en Guattari (1994)—opvat als een *conceptueel personage* dat in het werk tot verschijning komt; als een omhulsel van de belangrijke personages van die auteur. Het conceptuele personage is niet de vertegenwoordiging van de schrijver, maar haar “onpersoonlijke dubbelganger” (Romein 2009: 33). De “onpersoonlijke dubbelganger” van de auteur kan worden afgeleid uit de figuren en situaties die in het tekstmateriaal verschijnen (PV 120). Hoewel deze veronderstelling in hoge mate evident en navolgbaar kan blijken te zijn, ben ik me ervan bewust dat begrippen als werkelijkheid en verdicthting, feit en fictie, geen absolute betekenis hebben, maar verbonden zijn met de plaats-, tijd-, en cultuurgebonden positie van wetenschappelijke subjecten en academische praktijken, die een tekstfeit al dan niet als feit valideren.

In het vervolg van deze introductie zal ik allereerst een korte samenvatting geven van *De verborgen bron* (5.1), en de narratieve structuur nader toelichten (5.2). Vervolgens bespreek ik in de deelhoofdstukken “Aarde” (5.3) en “Aarde en water” (5.4) de dalende reeks van huis naar landschap naar lichaam. In “Water” (5.5) concentreer ik mij op de dynamiek in de portretten van de drie vrouwelijke personages en in “Verblekende landschappen” (5.6) zal ik laten zien hoe de materiële semiotiek van water zich verbindt met de genealogie van opeenvolgende generaties. In “De vrouw van Lot, een terugblik” (5.7) zet ik uiteen hoe uit leven en werk een persoonlijke mythe van de schrijfster naar voren komt. In paragraaf 5.8 concludeer ik dat Haasse in *De verborgen bron* een wederopstanding van het moederlijke aspect in de natuur beschrijft, dat haar zeer na aan het hart moet hebben gelegen. In de paragraaf “Narcissus en Echo” (5.9) laat ik ten slotte zien dat het Haasse in deze jeugdnovelle tevens een aanzet geeft voor de grotere metafysische vragen die zij in *De ingewijden* tracht te doorgronden.

5.1 SAMENVATTING VAN *DE VERBORGEN BRON*

De scheikundige Jurjen Siebeling is overwerkt en voor herstel van zijn gezondheid afge-reisd naar het Huis Breskel, een sinds jaren onbewoond buiten dat eigendom is van zijn vrouw Rina. Zijn huwelijk met Rina is in een impasse beland en Jurjen hoopt in het huis en landgoed zichzelf te hervinden. Zijn vele zwerftochten door het landschap en het vervallen huis brengen hem in een toestand van halfslaap, die dieper wordt naarmate hij zich meer en meer overgeeft aan het verlangen zich te verliezen in de natuur.

Kort na zijn aankomst krijgt hij bezoek van Meinderts, de oude huisarts van Huize Breskel. Tijdens een nachtelijk gesprek haalt Meinderts herinneringen op aan zijn jeugdliefde voor het meisje Elin, dat opgroeide in het huis. Elin is de moeder van Rina, de enige erfgenaam van huis en landgoed. Het gerucht gaat dat de plots verdwenen Elin zelfmoord heeft gepleegd. Jurjen raakt geheel in de ban van het geheim van Elin en het huis, alsof in dit huis, en deze vrouw en haar geheimzinnige zelfmoord het antwoord is te vinden op zijn eigen nervositeit en de gereserveerdheid van zijn vrouw.

De vertelsituatie is ingebed in een briefwisseling. Jurjen schrijft Rina over zijn zwerftochten door het landgoed, over de aantrekkingskracht die dit huis en de verdwenen Elin op hem uitoefenen. Deze brieven echter, zijn de gecensureerde versie van dagboekfragmenten die de lezer wel leest, maar Rina niet. Hierdoor is de grens tussen werkelijkheid en de fictie moeilijk vast te stellen. Rina wil noch van het huis, noch van haar moeder iets weten en verzoekt Jurjen haar niet te belasten met de speculaties van zijn overspannen geest. Jurjen echter wordt geheel geobsedeerd door het landgoed en haar daimoon, en probeert te achterhalen wat er is gebeurd via een archief van krantenknipsels, tekeningen, foto's, dagboek aantekeningen, en brieven van de ouders van Elin en Christiaan van Starvold, de gestorven man van Elin. Zo ontdekt hij dat Rina door haar grootouders van vaderszijde is opgevoed. De gegevens uit het archief worden vermengd met sensorische gewaarwordingen van de natuur rondom Breskel: het ruisen van de regen, het zonlicht, de bomen, de zandvlaktes, en het stilstaande water rondom het huis.

Door het verhaal van Meinderts en archiefonderzoek verkrijgt Jurjen stukje bij beetje meer inzicht in het leven van Elin: een betoverende jeugd, een afgebroken studie aan de academie voor beeldende kunst, de afwijzing van Meinderts, het huwelijk met Van Starvold, de verhuizing naar een provinciestad, en ten slotte een geheimzinnige verdrinkingsdood. Meinderts is ervan overtuigd dat Elin zelfmoord heeft gepleegd uit wroeging over de wijze waarop zij hem verliet. Jurjen verwerpt die gedachte. Hij is ervan overtuigd dat hij de enige is die begrijpt waarom zij tot zelfmoord werd gedreven. Bij onweer op het open veld voelt hij haar lijfelijk aanwezig in de razende wind op de zandvlaktes. Daarna wordt hij ziek. Weer verschijnt Meinderts, die als arts een dubieuze reputatie blijkt te hebben. Uiteindelijk ontdekt Jurjen dat Elin niet verdronken is, maar onder het mom van een verdrinkingsdood naar Frankrijk is gevlucht, waar ze het leven van een kunstenaar leidt. In het archief stuit hij op een achtergebleven foto van de achtjarige Rina. De blik in de ogen van dit portret brengt een radicale verandering teweeg in Jurjens houding tegenover Rina. Zag hij Rina tot nu toe als koud en harteloos, nu begint hij in haar een slachtoffer te zien van Elins vrijheidsdrang. Hij ontworstelt zich aan zijn obsessie met Elin om zich geheel te richten op het hier en nu. Een jaar later stuit hij in Parijs toevallig op een expositie van Elins werk. Op de schilderijen herkent hij het landgoed Breskel. De schilderijen roepen angst en afkeer bij hem op. Nogmaals neemt hij afstand van Elin. Op het eind van de novelle is Rina zwanger van hun kind. De beklemming lijkt doorbroken, maar dat is schijn. De laatste regels van de novelle laten zien dat de obsessie niet is verdwenen: "Hoe zullen mijn onrust, mijn twijfel aan mijzelf, mijn verterend verlangen naar het onbekende ooit bedaren? Want ik ben één van diegenen, die altijd ondergronds het murmelen menen te horen van een verborgen bron" (VB 117).

De verborgen bron is ontstaan uit de wens om haar innerlijke drijfveer te objectiveren, zo kunnen we opmaken uit een interview met Geerinck (1976). De ik werd een romanpersonage: Jurjen. Jurjen, aldus Haasse, belichaamt de gedachten en gevoelens waarvan zij zich in haar eigen leven niet of nauwelijks bewust was (Haasse in Geerinck 1976: 104). Het is

dan ook niet verwonderlijk dat het verhaal wemelt van de woorden die een geheime kennis suggereren: zich verbergen, geheimhouden, verschuilen, tot onbeweeglijkheid verstarren, beslopen worden, in het donker zijn, vluchten, verhullen, zwijgen, verzwijgen, verhelen, doorhalen, en tenslotte het verbranden van documenten. Het is ook niet verwonderlijk dat het spel met de bemiddeling van taal, werkelijkheid, en verbeelding zo virtuoos wordt gespeeld. Jurjen echter, wéét wat het object van zijn zoektocht is: “Niet tevergeefs heb ik Breskel gevonden,” zo schrijft hij aan zijn vrouw, “ik wil ontdekken hoe de vrouw was uit wie jij geboren bent” (VB 20). Zowel het begrip “verborgen” als het begrip “moeder” zijn sleutelbegrippen die in het tweeluik *De verborgen bron* en *De ingewijden* steeds opnieuw gethematiseerd worden. Wat is er precies verborgen, en welk geheim wordt er in de brieven, dagboekfragmenten, krantenknipsels, foto’s, en tekeningen overgedragen?

5.2 NARRatieve STRUCTUUR

De verborgen bron is gesitueerd als een dialoog tussen twee mensen, namelijk een briefwisseling. Er is een afzender en een geadresseerde. De eerste regel plaatst het vertelde bovendien tussen haakjes: “(uit een brief van Jurjen Siebeling aan zijn vrouw in de zomer van 1937)” (VB 7). De brieven vormen het kader waarbinnen de inhoud wordt overgedragen. De brieven zelf zijn bovendien ook weer onderdeel van een eerdere versie van het verhaal: de dagboekantekeningen van de verteller.

Het verhaal vormt een narratieve keten van betekenisverschuivingen. In de binnenste cirkel ligt een geheim. In de eerste cirkel daaromheen bevindt zich de oerversie van het verhaal in de vorm van dagboekantekeningen. In de volgende cirkel bevindt zich de censor die de inhoud vertaalt voor de onwillige ontvanger van de brief. In de lagen daartussen weven zich andere versies van het verhaal: de versie van Meinderts; de versie van een oud archief dat bestaat uit brieven, foto’s en tekeningen. In de buitenste laag bevindt zich de lezer, die langzaam maar zeker wordt ingesponnen in deze keten van overdracht. De herinneringen van de vele personages die bij het verhaal betrokken zijn leiden niet tot de onthulling van een verleden, maar naar een fundamenteel vergeten; naar het vergeten zelf. De novelle verplaatst de vraag “Wat is er gebeurd?” naar iets onkenbaars, onzichtbaars, en onzegbaars (Deleuze & Guattari 2007: 212, 319). Het onzegbare staat voor wat in de taal niet genoemd kan worden. Het verwijst ook naar zaken die moedwillig verzwegen zijn en die zich verschuilen in waterrijke metaforen van een elementaire semiotiek die aan het puur talige ontsnapt.

De oppositie tussen het geheim en de onthulling is binnen deze structuur niet relevant. Het verborgene beweegt zich richting een perceptie die even geheim is als het verborgene zelf (Deleuze & Guattari 2007: 214). Niemand heeft uiteindelijk iets gezien. Meinderts niet, Jurjen niet, en Rina niet. “Niets, niets weet ik. Ik weet alleen dat mijn vermoeden juist is. Maar ik weet het h́ier,” zegt Meinderts, “ik heb nooit een werkelijk bewijs onder ogen ge-

had” (VB 49). Ook Jurjen beseft op het moment dat hij het portret van het kind Rina ontdekt “niets” te weten: “Ik weet niets. Ik kan mijzelf raadsels opgeven tot het einde der dagen. Er zijn zoveel antwoorden mogelijk als de zee waterdruppels telt” (VB 103). Rina, op haar beurt, “kan het niet zeggen”: “[Elins] brief maakte die eenheid kapot,” zei Rina, “en meer dan dat. Ik kan het niet zeggen” (VB 116). Degenen die wel iets kunnen weten, zijn in de loop van de novelle gestorven.

Het verborgene van *De verborgen bron* lijkt degene die er mee in aanraking komt in zich op te nemen. De kisten en kasten, zolders, kelders en koffers, vazen en laden, zijn containers waar bij nader inzien niets in blijkt te zitten. Haasse structureert het “niets” (Deleuze & Guattari 2007: 319) over leven en werk: aan het eind blijkt de kist, waarvan de archivaris de sleutel kreeg, van *De verborgen bron* tot aan *Sleuteloog* (2002) leeg. Het verborgene is een oneindige vorm van heimelijkheid; het is niet (in) een simpel vat dat geheimen bewaart. De heimelijkheid heeft geen vorm van zichzelf, zoals een doos, lade, kist, of zwart schriftje dat heeft. De heimelijkheid is “het geheim als de verberging zelf”—“the secret as secretion” (Deleuze & Guattari 2007: 317). Een geheim is niet een statische inhoud die verborgen in een doos of kist ligt. Het kenmerk van het geheim is dat het zich verspreidt, en dat glimpen ervan worden waargenomen. Geheimen zijn altijd in beweging; ze zijn in wording (Deleuze & Guattari 2007: 316). Zij maken zich los van een persoonlijk verleden en zetten zich in verbinding met de naamloze ervaringen van een collectief (Haasse 2012: 18; Deleuze & Guattari 2007: 317), en in dat proces wordt de lezer medeplichtig gemaakt. De lezer wordt gedwongen zich te bewegen van een inhoud die helder gedefinieerd is (Wat is er met Elin gebeurd?), die gelokaliseerd is in tijd en ruimte, in daar en toen, naar een a priori vorm van een niet in tijd en ruimte te lokaliseren “niets” dat gebeurd is en dat opnieuw staat te gebeuren. Het geheim is een assemblage (Deleuze & Guattari 2007: 317), dat Haasse in de proloog van *Berichten van het blauwe huis* (2012) van de volgende toelichting voorziet:

Wie zijn “wij” dat wij dit mogen beweren? Noem ons een collectief van waarnemers: burenhouders, voorbijgangers, de werkster, de loodgieter, de tuinman. ... Maar wie bezit het vermogen om die verspreide gegevens, opgetast in de herinnering van zovelen, te verzamelen en te rangschikken tot samenhangend geheel? ... Weten wij genoeg? Is er iets aan onze aandacht ontsnapt? Ook al ligt ons collectieve waarnemingsvermogen als een onzichtbaar (leeftijdsloos óf alle leeftijden omvattend) wezen, een en al oog en oor, met ontelbaar vele tentakels, uitgespreid in de villawijk en in de dorpskern, overal daar waar wij elkaar ontmoeten en passeren ... (Haasse 2012: 18)

Het verborgene, de “verspreide gegevens, opgetast in de herinnering van zovelen” wordt op afstand gehouden door een collectief van waarnemers dat wordt omschreven “als een onzichtbaar (leeftijdsloos óf alle leeftijden omvattend) wezen.” Het verborgene bestaat niet uit persoonlijke gegevens waarover voorbijgangers, burenhouders, werksters, loodgieters—het

koor in een klassieke tragedie—zomaar kunnen beschikken. Rondom een fundamenteel vergeten vormt zich een “onzichtbaar ... wezen, een en al oog en oor, met ontelbaar vele tentakels.” Maar weet het genoeg om de waarheid te achterhalen? Er is geen begin, en er is ook geen einde. Zoals het collectief in *Berichten van het blauwe huis* spreekt: “Antwoorden op nooit gestelde vragen hangen in de lucht maar blijven immaterieel als de wintermist die nu onze tuinen versluiert, de perspectieven uitwist, en aan onze wijk een geheimzinnig soort beslotenheid verleent” (Haasse 2012: 18). De functie van de buurtbewoners wordt in *De verborgen bron* ingenomen door het archief, waarin de verspreide gegevens zijn opgetast. De rol van de verteller, Jurjen, lijkt op die van de klassieke geschiedkundige. Zowel de verteller als de historicus werken leemten en onzekerheden zo veel mogelijk weg uit hun relaas, en dichten uiteindelijk alle gaten, met een afgerond verhaal—een weten—als eindproduct (Goedegebuure 1987: 56). De tegenstem echter—het kritische geluid van een historicus die zich bewust is van de willekeurigheid van zijn reconstructie—wordt wel genoemd, maar niet opgelost (VB 117). De grote vraag is immers: wie was Elin en wat is er met haar gebeurd? Hella Haasse heeft zeven jaar de tijd nodig gehad om een antwoord te formuleren op die vraag. Dat antwoord wordt uiteindelijk gegeven in *De ingewijden* (1957/1991), als Elin zelf aan het woord komt, als de oude vrouw Elina.

Het verborgene van *De verborgen bron* is dan ook niet een afgeronde inhoud. Glimpen ervan lichten op in een biefwisseling; de resten van een archief; een avondlijk gesprek. Hoe meer data verzameld worden, hoe meer mensen erbij betrokken raken, hoe meer het zich verspreidt, tot een oneindige vorm van geheimzinnigheid ontstaat (Deleuze & Guattari 2007: 318). Uiteindelijk wordt het absoluut onzichtbaar. Een novelle die zo uitvoerig het verloren zijn van een herkomst becommentarieert, is meer dan een psychologisch verhaal. De novelle gaat, zoals Haasse aan Geerinck liet weten, in werkelijkheid over “het geheim van de imaginatie” (Geerinck 1976). Met andere woorden: Haasse becommentarieert in *De verborgen bron* het vertellen zelf. De oorsprong van het verhaal is niet te vinden in één gebeurtenis in het verleden. Het begin van het verhaal ligt niet in een primordiale oorzaak, maar in de narratieve keten. De personages vormen door de overdrachtssituatie niet slechts een keten van vertellers, maar—zoals Shosanna Felman (1977: 94–207) liet zien in “Turning the screw of interpretation”—een keten van geliefden. Meinderts bemint Elin, en Jurjen eveneens, totdat hij de beweging van de keten van overdracht niet meer uithoudt en de narratieve ketting verbreekt. Op dat moment stopt het verhaal. De autoriteit die aanvankelijk aan Elin werd toegekend, wordt ingetrokken. Haar autoriteit wordt definitief imaginair—een vergissing in het perspectief, gecreëerd door de overdrachtssituatie, dat wil zeggen: *de liefde*. Uiteindelijk wordt de lezer een nieuwe verteller van zijn of haar eigen versie van een verhaal dat liefde heet.

Ook ik zal me in die keten voegen. Mijn blik zal echter minder afgestemd zijn op het collectief van waarnemers—buren, voorbijgangers, dorpsartsen, ouders, grootouders—als wel op wat het landschap, het water, de wolken, de aarde—kortom, de *percepten*—suggereren. Kunst wil, zoals ik in paragraaf 3.5 stelde, door de woorden het percept ontworstelen

aan de perceptie, net zo lang tot een bundeling van percepten en affecten verschijnt, die ieder geleefde te boven gaan (Deleuze & Guattari 1994: 164).

Ik zal de verspreide materiële beelden die de novelle in hoge mate bepalen inventariseren en met elkaar in verband brengen. Zelfs bij een eerste kennismaking valt op dat het landschap van *De verborgen bron* bestaat uit elementaire natuurverschijnselen: diepe bronnen, regen, onweer, suizelende bladerkronen, vluchtende dieren, sidderende hemel, gloedverzadigd loof, zon, azuurblauwe hemel, etc. In een nawoord op *De verborgen bron* vertelt Haasse dat de natuurbeelden in deze novelle zijn geïnspireerd door zowel het landschap van haar jeugd als door de poëtica van de elementen van Gaston Bachelard (Haasse in Geerincx 1976: 106–107). Het geheim van *De verborgen bron* gaat dan ook spreken door de elementen aarde en water, die het geheim verspreiden als een oneindige materialiteit die het tegelijkertijd grond geeft, en in weer oplost.

5.3 AARDE

“...Het huis ligt in de schemering der bossen, zoals een schelp ligt op de bodem van de oceaan” (VB 7). De eerste zin van *De verborgen bron* wekt de indruk dat de verteller een droomhuis beschrijft dat een diepe emotionele lading heeft. Het huis is *als* een schelp, de schemering is *als* de schemering op de bodem van een oceaan. Huis en bossen liggen in een oceanische diepte en donkerte. In het huis hoort de protagonist de geluiden van wind, water, en aarde (zand) buiten: “Tussen de muren hangt een suizelend geluid van wind in bladerkronen, van regendroppels op het zand, van het onzichtbaar vluchten van dieren door dicht struikgewas” (VB 7).

De elementen wind, water, en aarde worden niet gezien, maar worden waargenomen als een auditieve sensatie: een suizeling. In het *Betekeniswoordenboek* komt suizelen slechts één keer zelfstandig voor, bij het lemma *ziek* in de reeks: *bleekneuzig, flets, betrokken, kadavereus, door koorts bevangen, duizelig, draaierig*, en tot slot *suizelig* (Brouwers, Claes, & Weijnen 1997).²⁸ Een opmerkelijke reeks motieven is verbonden met het lemma “suizelen”: zijgen, vallen, in zwijm vallen, van zichzelf vallen, “buiten zichzelf” zijn, “van zijn zinnen beroofd” zijn, en “aangetast” worden (Brouwers et al. 1997). Ook de connotaties van suizen—*lijden aan oorsuizing, slecht horen, horende doof en ziende blind zijn* (Brouwers et al. 1997)—zullen in de novelle paradigmatisch blijken te zijn. De lezer is volledig aange-wezen op een (onbetrouwbare) verteller wiens perceptie de werkelijkheid voortdurend ver-

²⁸ Het betekeniswoordenboek der Nederlandse taal, *Het Juiste Woord* (Brouwers, Claes, & Weijnen 1997), is bedoeld om een antwoord te geven op de vraag: “ziehier een gedachte: geef mij het woord” (ix). Het rangschikt gedachten logisch en somt bij iedere gedachte de woorden en wendingen op die kunnen dienen om ze te vertolken (Brouwers et al. 1997). Ik ben niet op zoek naar de betekenis van het woord “suizelen,” maar naar de logische gedachte erachter, alsmede de woorden en wendingen die het concept kunnen vertolken.

vormt. Een suizelend geluid is een sensorische ervaring die volgens Bachelard een onbewuste, “organische” dieptestructuur—in dit geval het evenwichtsorgaan—in het bewustzijn introduceert (DB 13, 14, 17, 18; ERR 91–93). Zonder deze “organische verbeelding” (DB 18), deze “sensorische extravagantie,” zegt Bachelard, blijven deze correspondenties retrospectieve ideeën, die de lezer in feite koud laten: “the ideal image must beguile us through all our senses and must call us into a world beyond the sense that is most obviously involved” (ERR 60). De transpositie van het evenwichtsorgaan (duizelen) naar de auditieve perceptie (geluid) illustreert de corporealiteit van de materiële verbeelding, die we bij onze beelddefinitie in paragraaf 3.7.1 hebben vastgesteld.

“Beeld” is de imaginaire transformatie van de werkelijkheid door een instantie wiens blik de werkelijkheid transformeert onder invloed van een onbewuste, elementaire dieptestructuur. In plaats van de “blik” kan ook een andere zintuiglijke gewaarwording in het geding zijn, zoals evenwicht, gehoor, warmtezin, tast, of reuk. Lezen we verder, dan wordt de indruk versterkt dat we in een onirische ruimte terecht zijn gekomen, een ruimte tussen dromen en waken in:

Het huis is aan drie zijden van het bos gescheiden door een diep, met kroos bedekt water; een brug voert tot de binnenplaats, een hof, geplaveid met platte grijze stenen, waartussen het gras omhoogschiet. De ramen houden het spiegelbeeld van de bomen gevangen en schijnen groen als deze. (VB 7)

Het huis is geheel opgenomen in de weelderige natuur: je kunt niet door de ramen naar binnen kijken, de ramen zijn groen van het spiegelen van de bomen. Het beeld komt niet via de blik tot stand; het zijn de lagere zintuigen—het gehoor en het evenwicht—die het beeld bepalen. Deze zintuigen vangen een “onhoorbaar” geluid op dat tussen de muren hangt; onhoorbaar, want de ramen zijn gesloten en het huis is leeg. Onhoorbaar ook, omdat het huis als op de bodem van een oceaan ligt. Het huis wordt overgedetermineerd door droombeelden. Concentreren we ons voor de derde maal op de eerste pagina van *De verborgen bron* en breiden we het fragment nog iets verder uit, dan wordt duidelijk dat het om een beleving gaat die alle zintuigen involveert:

Klimop kleeft langs muur en dak, en over de balustrade van het terras vloeit een wildernis van rozen. ... ik stond tussen de stammen, tot aan mijn knieën in de varens en laag kreupelhout, en waande me op de bodem van de zee. Het is wonderlijk maar er zijn maar weinig vogels, ik heb intens geluisterd maar niets anders gehoord dan het ritselen van bladeren in de wind en het bonzen van mijn eigen hart. (VB 7)

De intense beleving, waarin perceptie, tastzin, en evenwichtszin zijn gemoeid, leidt tot een duizeling. De opening van *De verborgen bron* brengt vier zintuigen in het geding: tasten, ruiken, horen, en het evenwichtszintuig. Bijna terloops introduceert de schrijfster een reeks

analogieën tussen *het huis*, *het lichaam* (schelp), en *de modaliteiten van water*: wiegen, stromen, en druppelen.

De verteller constateert dat er geen vogels zijn. In de materiële verbeelding verwijst de aanwezigheid van vogels over het algemeen naar de dynamiek van de vrije vlucht. In plaats van de suggestie van de vrije vlucht van vogels is er het “onzichtbaar vluchten van dieren” en “het bonzen van het eigen hart” (VB 7). “Wie in de rijkdommen van de woordenschat zoekt naar alle werkwoorden die de dynamiek van de terugtrekking uitdrukken,” zegt Bachelard in *The Poetics of Space*, “vindt beelden van dierlijke beweging, opvouwende bewegingen die in de spieren besloten liggen” (PS 91). Dergelijke bewegingen liggen volgens Bachelard besloten in de spieren van de percipiërende dromer, die droomt van opgerold liggen in een nest, of in een schelp, als een opgerold liggen in de moederschoot. In de proloog van *De verborgen bron* komen deze attributen schijnbaar terloops voor: schelpen, vluchtende dieren, kamers, verlaten landhuizen, en boskralen. De gehele beeldenreeks van *De verborgen bron* gaat richting ineenvouwen, slapen, opkrullen. De reeks verwijst naar de dynamiek van de terugtrekking die Bachelard in *The Poetics of Space* expliciet beschrijft: “het schepsel dat zich wil verschuilen, kruipt fysiek in elkaar, trekt zich terug, rolt zich op, verbergt zich, verstopt zich” (PS 91).

5.3.1 HUIS

In het voorafgaande heb ik geconstateerd dat de perceptie van het landschap verbonden is met de lagere zintuigen, en gericht is op een behoefte aan alomvattende substantie. Hier wil ik graag verder ingaan op de metaforiek van het huis. Tweemaal gebruikt de verteller het woord *vaas* in relatie tot het huis. De stenen leeuwen aan de ingang van het landgoed staan op “vaasvormige pijlers” (VB 8) die het huis bewaken. En ook het huis Breskel zelf wordt vergeleken met een vaas: “De stilte binnen Breskels muren bewaart iets van hun wezen, zoals een vaas de geur van een vervlogen reukwerk bewaart” (VB 91). In paragraaf 3.7.2. “De natuurkunde van de mijmering” heb ik laten zien dat de vaas of het vat behoort tot de kernsymbolen van de Grote Moeder (ERR 133–154; Neumann 1981: 51). Bij de morfologie van het vat en de vaas horen ook mond, schoot, borst, en buik (Neumann 1981: 43) die Bachelard “beelden van innerlijkheid” noemt (ERR 69–94).

De verteller associeert niet alleen Huis Breskel, maar ook het huis van Rina met vazen. In Rina’s huis bevinden zich vazen “die eruitzien als lampen boven een operatietafel” (VB 10). Jurjen contrasteert de zichtbaarheid van het onder felle lampen belichte lichaam op een operatietafel (Rina’s huis) met de suggestieve geur van reukwerk—“de uitwaseming” van Breskel. In Rina’s huis domineert de precieze organisatie van objecten, de zichtbaarheid; in Breskel het gehoor en de tastzin. Het huis is niet alleen “als een vaas”, het ligt ook verborgen “zoals een schelp ligt op de bodem van de oceaan” (VB 7). Schelp, vaas, en huis zijn volgens Bachelard “isomorf”—dat wil zeggen, het zijn “wederzijdse metaforen” die elkaar bepalen, omdat zij “ieder op eigen wijze een binnenste vertegenwoordigen” (ERR

188). Deze reeks leidt op haar beurt weer tot verdere analogieën tussen het (moeder)lichaam en het huis.

De naam “Breskel” duidt zowel het huis aan als de familie. Het huis is daarom zowel fysiek als genealogisch (als) de lege schelp waarin de geschiedenis van de familie Breskel wordt opgeroepen. Het huis is “een leeg omhulsel dat op wonderlijke wijze vervuld is van het ruisen van de tijd” (VB 53). Geschiedenis en huis liggen verborgen in een donkere diepte. Waar “schelp”, “vaas”, en “geschiedenis” zo centraal worden gesteld, wordt het vermoeden gewekt dat “schelp” en “vaas” beelden zijn van een vergeten oorsprong. Het Huis Breskel wordt als het ware “overspoeld” door de vloeibaarheid van de adjectieven. Het heeft verschillende ruimtes die ieder een eigen poëtica hebben. Deze ruimtes worden begrensd door muren, deuren, gangen, vloeren, ramen—kortom, door alle vaste en semipermeabele grenzen “that provide flesh with its framework” (Deleuze & Guattari 1994: 179). Als we die ruimtes inventariseren, dan valt op dat sommige daarvan zeer vaak voorkomen, en andere nagenoeg niet. Een korte inventarisatie levert de volgende frequentie op: raam (44); venster (1); vensterbank (4); kamer (34); bergplaats (1); bergruimte (6); studeerkamer (1); galerij (9); bibliotheek (6); terras (13); deur (8); muur (21); wand (4); wandspiegel (1); spiegel (8); spiegelbeeld (7); muurfontein (1); keuken (3); kist/kistje (10); hoek (7); vloer (6); zolderhok (2); zoldering (1); zijvleugel (2); zijkamer (1).

De verteller beschrijft voornamelijk ramen, kamers en muren, en contrasteert daarmee een buiten met een binnen. Er wordt vanuit een ommuurd binnen naar buiten gekeken (VB 56). Het geopende huis staat (via vierenviertigmaal het noemen van ramen, en negentienmaal het noemen van terrassen) in verbinding met het landschap buiten. Daartegenover staat dat drieënvijftigmaal kamers en bergruimten, eenentwintigmaal muren, en tienmaal kisten worden genoemd, die de binnenwereld omhullen. Weer zien we dus dat de vlucht in de binnenwereld de vrije vlucht naar het landschap buiten overschaduwet. De hoge frequentie van spiegels en spiegelbeelden verwijst naar de thematiek van de bespiegeling van het eigen ik, waarop ik zal terugkomen in paragraaf vijf: “Narcissus en Echo.” De veelheid van spiegels en ramen waardoor naar buiten wordt gekeken, maken van het raam in *De verborgen bron*—als in een inversie—een open oog waardoor niet het subject maar het huis naar buiten kijkt, als een verborgen “zijnde” met een levende ziel, aldus Bachelard:

Themes as particular as windows will only take on their full meaning if the house is given its real *centrality*. We are at home, hidden, and looking *outside*. In a house in the countryside a window is an open eye, a gaze over the plain, at the distant sky, and—in a profoundly philosophical sense—at the *exterior* world. ... It seems that the dialectic of interiority and Universe is made explicit by the impressions of a hidden being who sees the world framed by a window. (ERR 84, cursivering in origineel)

In een vergelijking tussen het Indische en het Nederlandse landschap wijst ook Haasse op de verhouding tussen huis en landschap. De weidsheid van het Nederlandse landschap

wordt volgens Haasse op een geruststellende manier gecompenseerd door de beslotenheid van het huis (Haasse geciteerd in Dijkgraaf 2014: 81). De kamer staat tegenover de enormiteit van de heidevelden: “De Nederlandse ruimten worden als het ware *gezien* vanuit de beslotenheid”, aldus Haasse (81). Aan het groen van Java echter, ontkomt zij nergens: “Er bestaat eigenlijk alleen maar buiten. De hele natuur ligt onmiddellijk in het verlengde van de woonruimte. Een huis is oorspronkelijk niet meer dan een afdak, een open ruimte die organisch onderdeel uitmaakt van de natuur” (Haasse geciteerd in Dijkgraaf 2014: 81). Aan Margot Dijkgraaf vertrouwde Haasse toe dat het landgoed Breskel gebaseerd is op het landgoed Twickel, dat vlak bij Delden in Twente ligt (Dijkgraaf 2014: 81). Ze ontdekte het landgoed tijdens een verlofperiode in 1935. Ze was onder de indruk van de huizenhoge boschages en rododendrons, die in het voorjaar volop in bloei stonden. In de buurt lag de zandverstuiving bij Hulshorst. In gesprek met Dijkgraaf vertelde Haasse:

Voor het eerst deed een Nederlands landschap mij iets wat vergelijkbaar was met wat het Indische deed. Toen is bij mij het idee ontstaan iets te schrijven waarbij zo’n park, zulke duinen een rol speelden. Dat element, in combinatie met de tekeningen van Elin, de vluchtende nimf. (Dijkgraaf 2014: 81)

Aan het vegetatieve van Breskel ontkom je nergens. Het huis staat niet slechts door ramen, muren, spiegels, en terrassen in het verlengde van het landschap; het in de open ruimte opgenomen huis, opent zich volgens zowel Haasse als Bachelard naar het universum (PS 46–47):

It [the house] is an instrument with which to confront the cosmos. And the metaphysical system according with which man is “cast into the world” might mediate concretely upon the house that is cast into the hurricane, defying the anger of heaven itself. Come what may the house helps us to say: I will be an inhabitant of the world, in spite of the world. The problem is not only one of being, it is also a problem of energy and, consequently, of counter-energy. (PS 46–47)

Het metafysisch systeem waardoor de mens “in de wereld is geworpen” (PR 13) is waarschijnlijk gebaseerd op een huis dat de storm of de woede van de hemel weerstaat, schrijft Bachelard (PR 13). In *The Poetics of Space* is het huis meer dan een sociale, of politieke ruimte. Het huis is bij Bachelard nooit een abstractum, maar een “topografie van intimiteit en innerlijkheid” (Vogelaar in DB 66). Volgens Jurjen lijkt het huis “dromen vol van een verre verrukking te dromen” (VB 8). Iets is er alomtegenwoordig: “Was ik een Griek uit de oudheid, ik zou het ... de levende ziel van het huis willen noemen” (VB 8). Zelf beschouwt hij dit “iets” als een woudgeest of dryade; “een boswezen, half mens en half boom” (VB 8). Naar buiten kijkend ziet Jurjen hoe “[d]e sterren sidderden in het diepe blauw van de lucht als waterdruppels op het punt van vallen” (VB 17), en “onder het loof van de lanen trilden

talloze lichtplekken op de bodem” (VB 17). De siddering, de trilling, de waterdruppels op het punt van vallen—alles wijst op de droom van een vloeibare substantie waarin de verteller steeds dieper verzinkt. In de vorm van tactiele en auditieve sensaties doortrekt iets ijs het huis zo sterk dat Jurjen het gevoel heeft “gadegeslagen te worden door iets onzichtbaars” (VB 8). Hij noemt het onzichtbare eerst de levende ziel van het huis (VB 8), dan een dryade (VB 8, 17), en ten slotte “Elin”. De nadruk ligt niet op de zichtbaarheid, maar op een tactiele sensatie. De dryade is een verdichting van een behoefte aan een warme, vloeibare, alomvattende substantie. Jurjen is wegens overspannenheid naar Breskel gestuurd. Zijn zenuwstelsel ligt als het ware los in zijn vlees; het oriënteert zich niet langer op de wereld, maar op een beschermende substantie, die hem wiegt als in een droom. In deze oriëntatie transformeert het huis tot een kosmisch lichaam dat hem geheel omvat.

Wat zet het verlangen in gang? Jurjen kent het lichaam van Elin niet. Evenmin kent hij het lichaam van zijn vrouw. Hij verlangt naar een vrouw “zoals een woestijnreiziger verlangt naar de schaduw van een oase” (VB 63). Hij mijmert over de toegang “tot het wezen” van zijn vrouw, waarbij lichamelijke begeerte een ondergeschikte rol speelt (VB 63). Zijn behoefte aan de dryade—Elin—ingegeven door een behoefte aan een alomvattende materie, is vele malen sensueler dan het verlangen naar zijn vrouw. Het is niet het lichaam van zijn vrouw, maar het Huis Breskel dat de affecten in zich opneemt die niet langer in het vlees gevoeld worden. Deze behoefte geeft het huis een afgeleide sensualiteit. Breskel is een raadselachtige, ritmische plaats.

Ik heb via het paradigma “aarde” gedemonstreerd dat de elementaire metaforen in *De verborgen bron* niet op zichzelf staan. Ze interacteren met andere tekstelementen. Waar de syntagmatische betekenis zich lineair ontwikkelt in de tekst (een man loopt door een leegstaand huis op een landgoed) bevinden de obsederende metaforen zich op een paradigmatische as die met het syntagma interacteert (in myriaden van beelden van stromend, gorgelend water). Alle aardebeelden clusteren vanaf het begin tot reeksen die tot het element water behoren. Hoe de clusters uit de aarde/materie verder vervormen tot de dynamiek van het element water, licht ik hieronder toe.

5.4 AARDE EN WATER

5.4.1 DE KALME GOLFSLAG VAN HET LEVEN

In de dynamiek van het water wordt een contrast zichtbaar tussen de werkwoorden die de modaliteiten van het water weergeven (druppelen, vloeien, geuren, bewegen, sidderen, trillen, gorgelen, stromen, golven, spetteren) en de “weerstand” van de zelfstandige naamwoorden: muren, deuren, kisten, kamers. De sensualiteit of vloeibaarheid van de sensaties contrasteert met de ruimtes waarin deze bewegingen gekaderd worden. De nominatieven hebben betrekking op “de schelp” of “de vaas” die het huis zelf is, waarin geluiden uit een andere tijd worden opgevangen en waarin vreemde herinneringen zich mengen met die van de verteller zelf, zoals in een schelp die tegen het oor wordt gedrukt het ruisen van het

eigen bloed niet te onderscheiden is van het ruisen van de zee (VB 53). Steeds opnieuw treedt het gehoor, en niet de perceptie, op de voorgrond. De beweeglijke adjectieven—stromen, trillen, gorgelen, golven, spetteren, enzovoorts—lijken terug te voeren naar een herinnering voorbij het geheugen. De verteller raakt verstrikt in de overdracht die plaatsvindt op het knooppunt tussen de lichamelijke driften en de idealisering daarvan—exact daar, waar volgens Kristeva (1991) de liefde zich verschuilt. De verteller is steeds minder in staat het ik van het niet-ik te onderscheiden. Het huis absorbeert een diep sensualisme “that is prolific, daring and intoxicated with inaccuracy” (ERR 60). Het sensuele verlangen naar een dryade, half vrouw, half boom (VB 8), half lichaam, half natuurwezen, staat tegenover het abstracte, “geestelijke” verlangen naar het lichaamsloze wezen van zijn vrouw. Jurjens verblijf in het huis is vanaf de allereerste pagina een metafoor voor een oud, alchemistisch verlangen om door te dringen tot het binnenste van de kosmos en dat met zijn leven te vullen.

De dalende reeks van formele beelden (huis) naar materiële beelden (water) lijkt symptomatisch voor het regressieve verlangen op te lossen, zichzelf te verliezen. Het begint als een beeld van een huis, om te eindigen in een oceanische diepte (ERR 107). Achter de formele beelden van een huis in de bossen dat meteen in de eerste regel vervormt tot een huis op de bodem van de oceaan manifesteert zich met iedere *comparant* duidelijker de grote *comparé* met het moederlijk lichaam. Als de verteller aan het eind van de novelle het huis opnieuw met een lege schelp vergelijkt en de vaas is gebroken (VB 113), verdichten de metaforen zich langzaam maar zeker tot het moederlijk lichaam “en het eeuwige heimwee daarnaar” (Neumann 1981: 64). Dit lichaam vormt de dieptestructuur van de overweldigende zintuigelijke werkelijkheid van het met het huis verbonden paradigma in *De verborgen bron*—een dieptestructuur die voornamelijk wordt waargenomen via de lagere zintuigen: de tast en het evenwicht. Terecht wijst Hans van Stralen (1990: 114) erop dat de reuk, tast, en smaakzintuigen—ofwel de zogeheten “lagere zintuigen”—niet zozeer lager zijn ten opzichte van de hogere zintuigen—gehoor- en gezichtsvermogen—maar een ingang bieden tot een andersoortige informatie, namelijk het aan de oppervlakte treden van het vooraltalige, of semiotische in de taal. Onder het *moederlijke* versta ik datgene wat Julia Kristeva (1991) verwoordde als “het ambivalente principe dat enerzijds betrekking heeft op de soort” en anderzijds op de “niet-taal of het lichaam” (263). In het moederlijke is zowel het lichaam als het onnoembare opgenomen (Kristeva 1991).

Alles in de waarneming van Jurjen is vloeibaar. Hij is een slaapwandelaar (VB 32) die het aan een plantaardig bewind overgeleverde Huis Breskel op zich in laat werken. Hij is het jongste levende lichaam in dit vreemde, pulserende huis. De muren ervan beschermen hem niet tegen het suizelen van bladeren, het schommelend licht op de muren, en de alomtegenwoordigheid van het water. We zijn hier op een oermaterie gestuit; een archaïsch element dat herkenbaar is aan het gemak waarmee de beelden zich vermenigvuldigen en de werkelijkheid van huis en bos zich transformeert tot de stromende, semiotiek van water.

Het semiotische heeft raakvlakken met het biologische ritme, met de reuk, de tast, het gehoor, eerder dan met het zichtbare. Het articuleert zich in de stem, het gebaar, het timbre, het ritme, de muzikaliteit, in kleur, in fonische en fonetische eenheden, als de flits van het onnoembare: “Opdat een lichaam het uiteindelijk waagt om buiten zijn schuilplaats te treden, om zich onder de sluier van woorden als betekenis op het spel te zetten” (Kristeva 1991: 263). Op grond van een consequente metaforiek van water en de dominante rol van de lagere zintuigen kunnen we vaststellen dat de beelden uit de proloog lijken terug te voeren naar een verloren oorsprong: die van de foetus die ineengerold ligt in de baarmoeder, ingebed in “de kalme golfslag van het leven in mij” (VB 60).

5.4.2 DOOR WATERLAGEN HEEN

Behalve de sensualiteit van het huis, valt de sensualiteit van de plantenwereld en het landschap in *De verborgen bron* op:

Er was geen zonlicht onder de manshoge rododendronstruiken. De aarde, zwart van vocht—het heeft de hele nacht geregend—geurde naar rottend blad en nat hout. Spinnenwebben scheurden vaneen wanneer ik de takken opzij boog. De struiken hangen vol half verwelkte bloemtrossen, na dagen van midzomerhitte verschoten lila, geelachtig roze, als verfrommelde zijde. Maar diep in de schaduw vond ik nog gave bloemen, bleek van kleur, als de wasboeketten die men weleens onder een glazen stomp ziet staan. (VB 29)

De verteller beschrijft een onderwereld van verrotting en vergaan, een gistende aarde vol slijk, humus, en schimmels. Bleke bloemtrossen hangen in een diepe schaduw als onder een glazen stomp en ademen een atmosfeer van bedomptheid. Een droom van oer-substanties—vocht, schimmel, gistingsprocessen—begint. Breskel ligt ingebed in een diepe materialiteit van modder, veengrond, en aarde; een geur van ontbinding. De substantie zwelt op, wordt dik en tastbaar, en de fletse kleuren vervloeien. Nu en dan wordt de schemering doorbroken door banen zonlicht, en licht het ragfijne netwerk van schimmels even op (VB 28). Via het water vindt de laborant Jurjen het contact met de levende materie terug. “Moeilijk uit te leggen wat er met haar gebeurd is of wat hij zich verbeeldt”, aldus Deleuze en Guattari over kunstenaars die door dit verlangen naar deterritorialisatie worden gegrepen (1994: 172). De verbeelding gaat niet terug op de herinnering of de fantasie, en ook niet op het scheppen uit het niets van nooit eerder vertoonde fabelachtige vormen (Vogelaar in DB 66). Het houdt, aldus Vogelaar, eerder het vervormen van beelden in, en is bijna synoniem met metamorfose (DB 66). De auteur stijgt boven de waargenomen stadia en de affectieve transitie van haar personages uit. Zij wordt volgens Deleuze en Guattari (1994: 172) een ziener—een wording. Hoe kan zij uitleggen wat er met haar gebeurd is, of wat zij zich verbeeldt, sinds zij niets anders is dan een schaduw in *déze* wereld? Zij heeft iets in het leven gezien dat te groot is, te ondraaglijk; de wederzijdse omarming tussen het leven, en het verrotten en vergaan ervan, ofwel de dood (Deleuze & Guattari 1994: 172). Jurjen heeft

“iets” gezien dat angst op roept. De auteur beschrijft, mogen we aannemen, dit “iets” in een recensie van *Het plantaardig bewind* van Hamelink als volgt: “Een nergens bestaande stilte, een plantaardig ademen, dat ... angst inboezemt en onweerstaanbaar aantrekt” (Haasse 2000b: 236). Dit unheimische ademen breekt door de alledaagse perceptie heen. “Breskel”, zegt Jurjen, “kan alleen worden bewoond door lotuseters” (VB 32). De visioenen van deze lotuseters maken hen tot zieners, die hun beelden, zo schrijft Bachelard, niet ontleen aan herinneringen en ook niet aan de werkelijkheid, maar aan het kiemen en de vormkracht van de materie zelf: het droomlandschap is geen kader dat volloopt, maar een “materie die opzwellt” (DB 13).

Zoals we eerder zagen, reflecteert Hella S. Haasse op het vreemde, vegetatieve verlangen van de verteller in een bespreking van de plantwordingen van Hamelink: “De dubbelzinnigheid en gespletenheid die de schrijver hier suggereert, zijn in laatste instantie niet te begrijpen, niet te doorgronden, verschijnen plotseling in een vertrouwde werkelijkheid als luchtspiegelingen, of als iets dat waargenomen wordt door waterlagen heen” (Haasse 2000b: 238). Als luchtspiegelingen en *door waterlagen heen*, zegt Haasse, verschijnt de wederzijdse omarming van leven en dood in de schrijver. Het gevaar schuilt in het ongearticuleerde, subliminale karakter ervan:

Het gevaar van Breskel schuilt in het zoete vergif dat men tussen rozen en gras inademt: een verlangen om te vergaan als enkeling, om een element te worden van de schoonheid die onsterfelijk is, om zo eeuwig te zijn als wolken en zonlicht, om wisseling en wederkeer van de stof zo rustig te beleven als de planten. (VB 32)

Welke zoef vergif wordt hier ingeademd? “Dwars door mijn leven ligt een onmenselijk kadaver dat grond en groei aansteekt met bederf, maar dat voort bestaat: een schrikwekkend teken”, schreef Hamelink in het titelverhaal van *Het plantaardig bewind* uit 1964 (Haasse 2000b: 237). Het landschap in *De verborgen bron* is als een levend organisme van vocht, klei en aarde, waarin de gistende materie haar overvloed produceert, die als een golf door het bewustzijn slaat. De ervaring van het gistende landschap culmineert in het schilderij van Huis Breskel, dat Jurjen in een Parijse galerie ontdekt:

De rozen kropen tegen het huis op, grote giftigrode gulzige bloemen; zij waren binnengedrongen in de galerij, achter de gebroken ruiten schemerde de gloed van dat onnatuurlijke rood. Afgevalen bladeren lagen als bloedplekken op de stenen van het bordes. De rozen schenen, méér dan ooit in werkelijkheid, een golf, een stortvloed, die naar alle richtingen uitstroomde; dit gewas uit een koortsvisioen veranderde van wezen terwijl ik ernaar keek, het werd vloeibaar, een zee, het spoelde het huis binnen als in een lege schelp, sprong als een waterval van de treden van het bordes omlaag en vloede uit over het verwilderde gazon... (VB 113)

Het door Elin geschilderde doek heet *Arethusa fuyante*. Het afgebeelde landschap wordt abject, verwerpelijk. De plantenwereld wordt dierlijk: de rozen zijn “gulzige” rozen. De kleuren zijn van een “onnatuurlijk rood”. Bladeren liggen als “bloedplekken” op het borders. De aanblik van bloed en ontkiemen, deze wilde groei, en deze rottingsprocessen brengen een totale uitputting teweeg. Jurjen voelt zich verzwolgen worden door het vloeibare, monsterlijke, dat zich manifesteert in de ontketening, in de perversie, in de catastrofe van het rottende landschap. In *Powers of Horror* schrijft Kristeva (1982): “It is thus not a lack of cleanliness or health that causes abjection, but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite” (4). Het verlangen om op te gaan in de Ander speelt zich af op een smalle grenslijn tussen walging en begeerte, en zet een verschuiving van het object naar het subject in gang waarbij deze niet langer van elkaar onderscheiden kunnen worden. Jurjen komt terecht in een zone van onbeslistheid, waarin planten, dieren, en lichamen eindeloos reiken naar het punt dat buiten hun natuurlijke differentiatie ligt (Deleuze & Guattari 1994: 173). De subjectopvatting van de verteller is uiterst fragiel. Het subject is niet begrensd; niet vast. Evenmin als Bachelard (*PS* 213–214) of Barad (2003) maakt de verteller een scherp onderscheid tussen “binnen” en “buiten”—het accent ligt op de openheid, het discontinue en beweeglijke van de intra-actie of ontmoeting tussen het menselijke en het niet-menselijke, en de fascinatie die daarvan uitgaat.

5.4.3 ONZICHTBAAR WORDEN

Volgens Bachelard is het oneindige universum liefhebben een objectivering van de oneindige liefde voor het niet af te bakenen moederlichaam (*ERR* 5–44), en de liefde voor een solitaire plek zoals Huis Breskel—een compensatie voor een pijnlijke afwezigheid. Elk vrouwenlichaam draagt deze “niet door de betekenaar te overwinnen heterogeniteit” in zich, aldus Kristeva (1991: 288). Vanuit dit semiotisch lichaam—dat veel groter is dan het eigen lijf—ontstaan beelden van invouwing en rimpeling, dromen over barokke plooien die uitgroeien tot gnomen, sylfiden, nimfen, en dryaden, al naar gelang de oriëntatie van de dromer op water, aarde, lucht, of vuur (*DB* 13). Haasse creëert dryaden die de uren en de dagen beleven als het wiegen van water. Zij creëert lotuseters die de ruimten van lege kamers, galerijen, en zolders bewonen, zoals vogels hun nesten en schelpdieren hun schelpen (*VB* 32). Steeds dieper wordt de verteller in slaap gewiegd door het zacht gorgelend geluid van stromend, spetterend, druppelend water op diverse plateaus, buiten en binnen:

Terwijl de regendroppels neer spetterden op de stenen van de hof, liep ik langzaam door het schemerige huis van kamer tot kamer, daar kwam mij weer een zacht gorgelend geluid tegemoet van het water dat met regelmatige tussenpozen opwelt uit de fontein in de bibliotheek. (*VB* 24–25)

Langzamerhand wordt Jurjen schim met de schimmen in het huis:

Uit de bergruimten heb ik een oude rieten armstoel gehaald, en die geplaatst in de bibliotheek niet ver van de muurfontein. Het heldere hoge geluid van de neervallende druppels geeft de illusie van koelte... Dit huis is werkelijk als een schelp; een leeg omhulsel, dat op wonderlijke wijze vervuld is van het ruisen van de tijd. (VB 52-53)

In zijn streven een “tijdelijke verblijfplaats te zijn voor iets dat aan tijd en ruimte is ontsnapt” (VB 54) wordt Jurjen steeds ijler, zijn voetsporen afgedrukt in het stof op de vloer vervagen — “duidelijk die van vandaag, vager die van gisteren, haast onzichtbaar die van mijn eerste ontdekkingsstocht” (VB 54). Hij verliest ieder zelfbesef. Op het moment dat het denken vertraagt, ontstaat “de neiging ... om roerloos te wachten tot ik de geluiden zal horen, de beelden zien zal die stellig ergens in deze lege stilte verborgen zijn” (VB 54). Jurjen probeert “om wisseling en wederkeer zo rustig te beleven als de planten” (VB 32). Hij wil als een plant “groeien, rijpen en vrucht dragen” (VB 78). Zijn geest verzinkt in een landschap waarin het leven onophoudelijk ontstaat en vergaat, en waarnaar niet langer verwezen kan worden met de deiktische tekens *deze*, *dit* of *dat*; waar binnen- en buitenwereld in elkaar overlopen; en waar de grens tussen zelf en plantenwereld vervaagt. Hij vergeet de wereld, zichzelf, en ten slotte zijn naam. Hij komt terecht in het ritmisch stelsel van de natuur dat de angst oproept om verzwolgen te worden (ERR 94–132). Ten slotte wordt hij opgenomen in een “groene stilte” waar de zintuigindrukken door elkaar lopen in een verwarrende synesthesie ten teken van het overschrijden van een cruciale grens; de grens van de zintuiglijke wereld in een schrikwekkende elementaire wereld. Precies op het moment dat zijn identiteit oplost, overvalt hem “de neiging om iedere gedachte aan de buitenwereld te weren, om roerloos te wachten tot ik de geluiden zal horen, de beelden zien zal die stellig ergens in deze lege stilte verborgen zijn” (VB 54). Een afgeleide sensualiteit stort zich uit in een gorgelend geluid in loden leidingen, in water dat opwelt uit fontein (VB 9), en in bronnen die ondergronds murmelen van een niet-taal, die noch door het talige noch door het sensibele geheel benaderd kan worden. Tenslotte treft hij een fontein aan met kleine engelen die eruitzien als wiegenkinderen (VB 9).

Jurjen wil op het landgoed niet zozeer tot zichzelf komen, maar één worden met de vrouwen, plant worden met de planten, zich opvouwen als de dieren. Dit verlangen kan worden gerelateerd aan het *becoming-woman*, *becoming-animal*, en *becoming-plant* van Deleuze en Guattari (2007), waarbij lichamen niet als afgezonderde identiteiten worden opgevat, maar als een “invouwing” van externe invloeden en een ontvouwen van affecten, of als een plooi in het zijn die wordt aangedaan door andere lichamen en dientengevolge voortdurend veranderingen ondergaat. Zo komt Jurjen terecht in een tijdruimte waarin het leven onophoudelijk ontstaat. Er is een Elin- worden in Jurjen en deze intra- activiteit wordt beschreven in metaforen van de chemie. Jurjen vergelijkt zijn deterritorialisatie in Elin en het landschap met het “bruisend een worden” van twee stoffen in het laboratorium (VB 32). Breskel is een materieel-semiotische ruimte waar identiteiten voortdurend mengen met andere identiteiten, en dan terugvallen in een ondefinieerbare en ongearticuleerde

staat van zijn. Door de vervorming van de blik van de verteller verandert de plantenwereld in een pulserend stelsel van ontkiemend, rottend, en afstervend leven. Jurjen belandt in een zone van onbeslisbaarheid waar identiteiten nog niet—of niet meer—vastliggen. De grens tussen Elin/Jurjen/de plantenwereld is vervaagd. Jurjen heeft een zekere verwantschap met het begrip van genialiteit als de plantachtige relatie van de creatieve geest met de natuur als haar plaats van oorsprong, zonder toevoeging van bewustzijn of individuele sturing (Abrams 1953). Hij geeft zich niet alleen over aan een abstract pantheïstisch al-verlangen, maar aan de verraderlijke zuiging van een plantaardig regime dat onderhevig is aan een niet-menselijke, vegetatieve levenscyclus van ontkiemen en verrotten, ontbloeien en vergaan. Haasse creëert onirische dromers, die in zichzelf het uur van een dag bewaren als elementaire bewegingen van water en ontkiemend plantenleven. Vreemde dromers van intieme ruimten, die kelders, zolders, schelpen, en nesten bewonen als vogels of schelpdieren hun nesten of lichaamseigen omhulsels.

In de dieper wordende stilte van het lege huis stemt Jurjen de beweging van zijn denken af op de vloeibaarheid van het water. Hij wordt verleid door een zacht gorgelend geluid van stromend of druppelend water, wordt schim met de schimmen in het huis tot hij ten slotte volledig deterritorialiseert. Hij heeft nog maar één wens: een tijdelijke verblijfplaats te zijn voor iets dat aan de grenzen van ruimte en tijd is ontsnapt en niet langer onderscheiden kan worden van de krachten die hem doortrekken. Jurjen representeert niet langer zichzelf. Net als in het middeleeuwse epos *Parzival* van Wolfram von Eschenbach (1994), treedt Jurjen in de voetsporen van de dolende zielen die in slaap vallen op de rug van hun paard, en die niet langer hun naam kennen of hun bestemming. Met Hamelink (1964) komt hij terecht in een “groene stilte” waar, door de gewone zintuigwereld heen, een wereld ademt van plantaardige wordingen. Hij is niet langer een individu met een duidelijk eigen identiteit. Met alle grote wordingen uit de wereldliteratuur ondergaat hij een metamorfose, verliest hij zijn naam en identiteit, en komt terecht in een zone van onbeslisbaarheid waarin planten, dieren en lichamen reiken naar wat buiten hun begrenzing ligt, en waar het leven niet langer “mijn naam” draagt (Braidotti 2002: 3). Haasses ontologie is een zwakke ontologie van metamorfosen en halfslaap. Om haar te kunnen volgen moet de lezer onirisch kunnen dromen; de geleefde ervaring loslaten, en ook de vaste stand der dingen, en voorbij de essenties een regio van schaduwen durven betreden:

The dreamer's being is a diffuse being. But on the other hand, this diffuse being is the being of a diffusion. It escapes the punctualization of the *hic* and of the *nunc*. The dreamer's being invades what it touches, diffuses into the world. Thanks to shadows, the intermediary region which separates man from the world is a full region, of a light density fullness. This intermediary region deadens the dialectic between being and non-being. The imagination does not know non-being. Its whole being can easily pass for a non-being in the eyes of the man at work, under the pen of the strong ontology metaphysician. But

on the other hand, the philosopher who gives himself enough solitude to enter the region of shadows bathes in the atmosphere without obstacles where no being says no. (PR 167)

Haasse introduceert in *Breskel* een derde ruimte, een semiotische chora, die de dialectiek tussen zijn en niet-zijn, de zijnden en de niet-zijnden, te niet doet. De dromende geest verliest zich in een ruimte waarin, in de woorden van Bachelard, geen enkele wordende “nee” zegt. De schrijver suggereert dat er tussenzones zijn in de droom of in de verbeelding, waar levende wezens in relatie treden met de tijdsduur van het niet-menselijke; de tijd van de planten, stenen, sterren, en de aarde. Iedere grote schrijver individualiseert het grote algemene beeld, aldus Bachelard (ERR 171). “The whale in the sea, fitted into the water—‘encased’ in it is”, aldus Bachelard, verwijzend naar Moby Dick als “a primary power of water” (ERR 171). Aldus Deleuze en Guattari is de walvis Moby Dick de “dier-wording” van de oceanen (2007: 268). Haasses poëtica beschrijft een specifiek plantachtig deel van die niet-humane wordingen. Elin de “vrouw-wording” (Deleuze & Guattari 2007: 304) van Jurjen en de plantwording van het menselijke. Volgens Deleuze en Guattari (2007) gaat het bij dergelijke transformaties uiteindelijk om het “onwaarneembaar-worden” (309). Het achtereenvolgens vrouw- en plant-woorden van Jurjen beschrijft een minoritair-woorden, of “iederereen-woorden” (Deleuze & Guattari 2007: 308). Het is opgaan in een pulserend, ontkiemend, en afstervend leven en daartoe alles verwijderen dat iemand individualiseert. “Iederereen-woorden” is niet individueel-woorden, maar de hele wereld opnemen in een wordingsproces zonder eind (Deleuze & Guattari 2007: 309). Het subject lost op, en wat overblijft zijn “de drie deugden”: onwaarneembaarheid, ononderscheidbaarheid, en onpersoonlijkheid:

Op de tijd van de wereld zijn. Ziehier de band tussen het onwaarneembare, ononderscheidbaar en onpersoonlijk worden, de drie deugden. Je reduceren tot een abstracte lijn, een trek, om je zone van ononderscheidbaarheid te vinden met andere trekken, en zo binnen te gaan in de ditheid en de onpersoonlijkheid van de schepper. Dan ben je als het gras; je hebt van de wereld, van heel de wereld een worden gemaakt...” (Deleuze & Guattari 2007: 309)

De materiële semiotiek van landschappen en lichamen ontwricht de vaste organisatie van visuele percepten, affecten en opinies. De schrijver heeft geen opinies maar creëert affecten van vochtige aarde en water—affecten die a-subjectief zijn, als een bewustzijnsstroom zonder subject.

De verteller van *De verborgen bron* is niet naar op zoek naar zijn identiteit. Gaandeweg verliest hij iedere identiteit, en hij zal dit verlies, getuige de laatste regels van de novelle, ook niet meer te boven komen: Jurjen droomt zich definitief de vloeibare materialiteit van het plantenrijk binnen. Een diepgaand zelfverlies bepaalt zijn ontwikkeling. In paragraaf

3.5. heb ik vastgesteld dat de materiële semiotiek een tussenzone creëert waar levende wezens in relatie treden met de tijdsduur van het niet-menselijke; de tijd van de planten, de stenen, de wolken, de labyrinten, en oceanen. Bachelard beschrijft deze niet-humane wordingen als een voortdurende ontmoeting—een “intra-actie,” in Barad’s (2003) termen—tussen schijnbaar gescheiden levensvormen. In de poëtica van Bachelard en Haasse is iedere metafoor in aanleg een analogie en een metamorfose (*DB* 66).

5.5 WATER

In de beschrijvingen van het landschap en het huis, die we normaal gesproken rekenen tot de aardebeelden, blijken waterbeelden zo constant te zijn dat het element aarde alleen “door waterlagen heen” wordt waargenomen (Haasse 2000b: 238). Landschap en huis verzinken in een moerassige substantie. Een opsomming van waterbeelden en modaliteiten van water levert dan ook steeds de constatering op dat water het overheersende element is. Het semantisch veld van het water—bron, druppel, kiem, maenade, fontein, regen, poel, rivier, slagregen, etc.—en de modaliteiten van water—bruisen, druipen, regenen, druppelen, spetteren, stromen, uitvloeien, wasemen, volstromen, zwemmen—evenals het aan water gerelateerde plantenrijk, komen meer dan 409 maal voor in de niet meer dan 107 pagina’s tellende novelle. De beelden vormen een paradigma dat al vroeg in het oeuvre ontstaat. Een diepe melancholie verzwaart het water tot het “diepe water”, dat zich volgens Bachelard bevindt in een toestand van voortdurende gisting, ontkieming, en verborgen leven, maar dat tevens in verbinding staat met de dood (*WD* 46–47).

Bachelard rekent onder waterbeeldspraak over het algemeen alles wat vloeibaar is. Zo stelt hij:

...all liquid is a kind of water for material imagination. This is a fundamental principle of material imagination which requires that one of the elements be at the root of all substantial images ... everything that flows is a kind of water. (*WD* 117)

Water doet kiemen opzwellen. Het is de universele levensdrank, de primordiale melk, het moederschap, het wiegen, het schommelen, het verzinken, en de vergetelheid (*WD* 115–133). Onder waterbeeldspraak valt ook alles wat zich de metaforiek van vloeibaarheid aanmeet: de stroming van de tijd, een vloeiende beweging, de spiegeling (*WD* 19–45). Water is de “alles in zich opnemende substantie,” de regenererende kracht van bronnen en fonteynen, maar ook de substantie die schaduwen verzwelgt, de substantie van het ongeluk en de melancholie, en de verlichting daarvan (*WD* 45–71). Waterbeeldspraak is de beeldspraak van de oorsprong van het leven, de moeder en het moederlijke (*WD* 115–133), maar ook het doodswater van Ophelia, die wegdrijft op de rivier (*WD* 71–93). Het is de Styx en onze uiteindelijke oplossing (*DB* 18), aldus Bachelard—“of life drawn toward dead, of life wanting to die” (*WD* 47). Water verwijst naar de oorsprong, de bron van leven, de dood

en de wedergeboorte, en naar de genealogie van opeenvolgende generaties—een Haassiaans thema bij uitstek dat niet alleen discursief, in haar historische romans wordt geëxploreerd, maar ook materieel semiotisch in *De verborgen bron*. Ik zal dit thema hieronder verder onderzoeken en laten zien hoe de materiële semiotiek van water zich verbindt met de genealogie van opeenvolgende generaties.

5.5.1 GENEALOGIE: VERBONDEN VROUWEN

In *De verborgen bron* worden drie generaties vrouwen van de familie Breskel beschreven: Dorine, Elin, en Rina Breskel. Zij staan in een diachronische tijdsrelatie, want zij zijn grootmoeder, moeder, en dochter. Zij vormen de historische dimensie waarin mensen volgens Bachelard “het lot van stromend water ondergaan” (DB 15). Water is vluchtig en “er stroomt”, volgens Bachelard, “steeds iets van haar wezen weg” (DB 15). Twee dingen springen in het oog. Ten eerste worden de vrouwen nergens beschreven in het contact met elkaar, maar uitsluitend als object van overdenking door de mannen: de vader Breskel, de arts Meinderts, en de laborant Jurjen Siebeling. De blik is daarmee gedefinieerd: vader, arts, en laborant staan voor een patriarchaal, medisch perspectief dat de wet en de wetenschap vertegenwoordigt waarin de Ander vermoedelijk zal worden geobjectiveerd. Het tweede dat opvalt is dat deze drie generaties vrouwen in een landschap worden geplaatst dat bepaald wordt door een overweldigende vloeibaarheid. Zelf zijn zij echter gefixeerd in opmerkelijk stilstaande houdingen. Het stromende karakter van water en tijd (DB 15) wordt onderbroken door de wijze waarop de vrouwen worden geportretteerd. Er is een intense concentratie op de houding, die aan de houding van standbeelden doet denken. Dynamisch gezien hanteert de schrijfster hier eenzelfde procedé als in de beschrijving van het huis: zoals het huis, de schelp, en de vaas die vloeiende sensaties een bedding gaven, geven de poses van de vrouwen de overweldigende vloeibaarheid van de affecten en sensaties een kader. Passages waar de beweeglijkheid tot stilstand komt werken als sleutelpassages. Er ontstaat stagnatie. De samenhang van de beelden levert moeilijkheden op. De bemiddeling van taal en werkelijkheid lijkt te haperen. Het beeld laat andere dingen zien, dan via het discours bemiddeld wordt.

We zullen dit aspect van stagnatie bestuderen aan de hand van drie portretten van de belangrijkste vrouwelijke personages. Het eerste portret is een herinneringsbeeld van Dorine, gezien vanuit het perspectief van Meinderts. Het tweede portret is een foto van Dorine, gezien door de verteller Jurjen, en het derde portret is een foto van Rina, eveneens vanuit het perspectief van de verteller. Van Elin worden geen foto's, maar twee getekende zelfportretten besproken. Deze zijn afwijkend, en wel als volgt: ten eerste representeren tekeningen de werkelijkheid op een andere manier dan foto's; ten tweede hebben de tekeningen, in tegenstelling tot de foto's, wél een (grote) dynamiek; en ten derde staat onder deze twee zelfportretten “*Arethusa fuyante*” en “*Et in Aradia ego*”. Hierdoor verwijzen ze

naar de mythische oorsprong van Elin als “watergietster” en “stroomnimf”.²⁹ Deze verwijzing is in overeenstemming met de beweeglijkheid van haar portret. De tegenstelling tussen beweging en stilstand, vloeibaarheid en stagnatie vormt, de kern van alle portretten.

5.5.2 HET MASKER

Het eerste portret dat ik zal bespreken is het portret van Dorine, zoals verteld door het kind Simon Meinderts. De jongen Simon bezoekt Huize Breskel regelmatig met zijn vader, de huisarts van de familie. Door de ogen van Simon zien we hoe het heden de herinnering vervormt:

Mevrouw Breskel was toen zwanger. Ik herinner me hoe ze hier op het terras rozen stond af te knippen in een wijde, witte japon. Ze was een imponerend mooie vrouw, groot, blank, met rossig haar. Voor ze een nieuwe bloem afsneed, hief ze haar arm op, om haar mouw terug te laten glijden. (VB 37)

Meinderts’ herinnering aan mevrouw Breskel concentreert zich op die ene onverwisselbare minuut, lang geleden, waarin de tijd lijkt stil te staan. Van alle handelingen die Meinderts Dorine in achttien jaar moet hebben zien verrichten, is één gebaar in zijn herinnering gegrift: “Voor ze een nieuwe bloem afsneed, hief ze haar arm op, om haar mouw terug te laten glijden” (VB 37). Het kind registreert slechts één gebaar, waarin de dynamiek van de beweging (van het afsnijden van rozen) wordt onderbroken om een mouw op bevallige wijze terug te laten glijden. De onderarm komt vrij, zonder dat er mouwen worden opgestroopt. Het gebaar is een onderbreking van de stroming van het water, dat tot nu toe het paradigma heeft bepaald. Niet slechts het gebaar, maar ook het gegeven dat Dorine Breskel de rozen afsnijdt in plaats van plukt is een onderbreking van het paradigma. Het beeld van de roos suggereert dat er liefde in het spel is. De metafoor van de afgesneden roos staat in relatie van contiguiteit tot de blankheid van mevrouw Breskel, haar rossige haar, en haar witte jurk.

In het beeld worden symbolen van maagdelijkheid, reinheid, en onaangeraaktheid (wit) met passie (rood) vermengd. De witte jurk omhult het zwangere lichaam. Mevrouw Breskel is desondanks maagd in de geïdealiseerde voorstelling van het vrouwelijke, waaraan Simons voorstellingswereld appelleert. De chronotoop van de maagd/moeder is niet in haar dagelijkse handelingen, in de realiteit van het toen-en-daar of het hier-en-nu. Het geïdealiseerde lichaam staat op grote afstand van de werkelijkheid. In het onderstaande zal ik laten zien dat de handeling van de rossige Dorine, haar blankheid en haar witte jurk verwijst naar de specifiek vrouwelijke zelfmoord van Ophelia die Bachelard in *Water and*

²⁹ Het thema “*Et in Aradia ego*” is geïnspireerd op de Eclogen van Vergilius. De nimf Arethusa wordt veranderd in een ondergrondse stroom als zij vlucht voor de verliefde stroomgod Alpheüs. Haar naam kan in verband worden gebracht met *ardusa*, “watergietster”.

Dreams beschrijft (WD 82). Het enige dat buiten deze figuur valt (die gevormd wordt door de kleursymboliek, het stokken van het gebaar, en het plukken van rozen) is het *afknippen* van de rozen. Het gereedschap, de schaar of het mes, waarmee de rozen worden afgesneden, is wederom een breuk in het paradigma.

5.5.3 INDIRECTE VERTEKENINGEN VAN DE WERKELIJKHEID

In onze theorievorming hebben we een onderscheid aangebracht waarmee we in de tekst verschil aan kunnen brengen tussen werkelijkheid en verbeelding. Nu stuiten we bij het afsnijden van rozen op een beeld dat we niet strikt aan de verbeelding hoeven toe te schrijven. Als Meinderts spreekt over “het afsnijden van de rozen”, hoeft dat geen vertekening te zijn. Waarom kan het afsnijden van de rozen dan toch tot de elementaire metaforen worden gerekend? Omdat van alle handelingen die mevrouw Breskel een leven lang heeft uitgevoerd, het deze ene handeling is die de herinnering van Meinderts is blijven bepalen. De handeling wordt iconisch. Volgens Bachelard is de psychologie van de gereedschap-hanterende hand repressief: de hand die gereedschap hanteert, onderdrukt het geweld van blote handen (“*represses the violence of bare hands*” (ERW 28). Beelden van gereedschap (“of will”) zijn volgens Bachelard beelden van macht (ERW 28). In een materiële semiotiek onderdrukt een personage het “geweld” van blote handen niet uit beschaving, maar vanwege het plezier van het snijden zelf:

The sensual delight in whittling must in large part be attributed to the pleasure one takes in overcoming objective resistance: the joy of being or of manipulating the stronger instrument, of cutting bluntly into the most exposed surface, of inscribing one’s *project* in the yielding matter. Such is the blinding imperialism of the hardest edge, whether of plow, diamond, dagger or teeth. (ERW 31)

Een materiële analyse moet volgens Bachelard rekenschap geven van de diepere, sensuele betekenislagen van een semiotisch motief zoals het snijden in de materie (ERW 31). Het menselijk leven is, zo schrijft hij, vol van dit soort materiële ervaringen waarover we, vanwege hun vluchtigheid, nauwelijks kunnen spreken. Onbewust, in dromen en mijmeringen, worden ze eindeloos “bewerkt”. Alleen een zeer materiële psychoanalyse kan de sadistische impuls van het snijden in de meegevende materie op waarde schatten (ERW 31). Het “kerven van ons project in de materie” (ERW 30) is een daad van agressie die het verboden “verlangen naar moord” symboliseert en verschuift van het kind in de schoot naar de roos,

die symbolisch staat voor Elin.³⁰ De handeling staat voor het continuüm tussen de weerstand van de materie, en een subject dat tracht die weerstand te breken (ERW 30). Bachelard brengt het hanteren van gereedschappen specifiek onder bij het domein van de weerstand van de aarde. Het hanteren van gereedschappen vormt een “catalogus van meervoudige uitingen van de wil tot macht” (ERW 30). Van belang is nu te bezien of meerdere plaatsen zijn in deze passage waar de dynamiek van vloeibaarheid wordt onderbroken.

Het eerste gebaar van Dorine is het gebaar dat voorafgaat aan het snijden van de rozen—“Voor ze een nieuwe bloem afsneed, hief ze haar arm op, om haar mouw terug te laten glijden.” Het tweede gebaar gaat enerzijds recht tegen het eerste gebaar in, anderzijds is ook dit gebaar verre van spontaan. Het gehoorzaamt niet direct aan de wil tot overheersen, maar aan de wetten van elegantie en gemaniëreedheid; een afgeleide wil tot (het erotiseren van) macht. Haasse noemt deze erotische macht in een essay over de gestalten van het meisje bij Louis Paul Boon en Multatuli geen zelfontplooiing, maar “een terugval tot de staat van inwisselbaar lustobject” dat “in het gunstigste geval bekleed [is] met de betrekkelijke macht van een fotomodel of filmster” (Haasse 2000b: 21).

De bloem die Dorine afsnijdt is een roos. De geplukte roos is een traditionele verwijzing naar de ontmaagding, zoals naar voren komt in de klassieke literatuur en kunst.³¹ De roos verwijst naar de ontmaagding van Dorine. De afgesneden roos kan echter ook geassocieerd worden met vrucht van de ontmaagding: Elin en met de relatie tussen moeder en dochter. Wit staat in relatie van semantische analogie met zuiverheid en onschuld. Rood daarentegen wordt geassocieerd met passie, schuld, en seksualiteit. We vinden dezelfde kleuren-symboliek terug in het sprookje Sneeuwwitje: een koningin-moeder zit te naaien bij het venster. Terwijl zij zit te naaien en opkijkt naar de sneeuw buiten, prikt zij zich met een naald in haar vinger, waarop er drie druppels bloed in de witte sneeuw vallen, en zij denkt bij zichzelf: “Had ik maar een kindje zo wit als sneeuw, zo rood als bloed en zo zwart als het hout van het raamkozijn. Spoedig daarna kreeg zij een dochtertje, dat zo wit was als sneeuw, [en] zo rood als bloed” (Grimm & Grimm 1981: 144). De predikaten “wit” en

³⁰ De schrijfster illustreert de biografische relatie tussen gereedschap, agressie, en baby tevens in *Zwanen schieten*. Haasse vertelt dat zij als kleuter erg jaloers was op haar broertje: “In de afhankelijkheid die ik jegens de baby aan de dag legde, school waarschijnlijk veel heimelijke agressiviteit. Men heeft me verteld dat ik eens, met een schaar in de hand gewapend, op een stoel naast de wieg ben geklommen” (Haasse 1997b: 52).

³¹ Hierbij kan gedacht worden aan de middeleeuwse *Roman de la rose*, opnieuw bewerkt in Umberto Eco's *De naam van de roos* en *De Vlaamse roos*. In *De Vlaamse roos* wordt de roos voorgesteld als een bloem: de roos is in knop en de minnaar wil deze plukken (Van de Poel 1989: 81), maar tegelijkertijd wordt in *De Vlaamse roos* duidelijk dat het plukken van de roos een beeld is voor iets anders. Er staat dat de minnaar de vrouw in zijn armen neemt om haar roos te plukken. De dame zegt vervolgens dat de minnaar haar onteerd zou hebben als zij hem zijn gang had laten gaan. Zij zegt dat zij in haar geluk geschaad zou zijn, had hij haar roos gestolen. Deze elementen sturen het publiek naar een zeer specifieke interpretatie: het plukken van de roos staat gelijk aan het ontmaagden van het meisje (Van de Poel 1989: 81). Overigens staat de roos zowel voor de ontmaagding van het meisje als voor de geslachtsorganen (Van de Poel 1989: 81).

“rood” gaan door deze analogie zodanig werken dat zich in de associatieve reeks een figuur aftekent waarin jaloerse koninginnen en onschuldige koningsdochters een rol spelen. Dit impliceert dat de verteller het moeder/dochterplot met gewelddadige beelden (een snoeischaar) connoteert. Hoe grotesk en vervreemdend die beelden zijn—waarin rood geconnoteerd wordt met bloed, en “blank” met onschuld—blijkt uit de wijze waarop de doodgewaande Elin op een schilderij van Breskel wordt beschreven: Tussen de “afgevalen bladeren als bloedplekken” kruipen rozen tegen het huis op; “grote giftigrode gulzige bloemen” die “in een golf, een stortvloed” naar alle richtingen uitstromen (VB 13). De rozen worden in de ogen van de verteller:

vloeibaar, een zee, het spoelde binnen in het huis als een lege schelp, het sprong in een waterval van de treden van het bordes omlaag en vloeide uit over het verwilderde gazon, reikend naar een vluchtige gestalte, die blank afgetekend stond tegen de duisternis van het bos. (VB 113)

Als water het fundamentele element is van het onderbewuste, dan moet het “de aarde regeren”, aldus Bachelard; dan moet het water het donker brandende bloed (“dark burning blood”) zijn waaraan de schrijver, zijns ondanks, gehoor heeft (WD 59–60). Dit tot “bloed” worden van water manifesteert zich in *De verborgen bron* in de “grote giftigrode gulzige bloemen,” in “een golf, een stortvloed die naar alle richtingen uitstroomde”. Op het schilderij contrasteert de verteller tevens een *blanke* gestalte tegenover een perverse vloed van rode rozen. “Giftigrode gulzige bloemen” verwijzen naar de vulva, naar een *roos van vlees*. Deze rozen zijn volgens de verteller “een visioen, opgestoten uit een ziek brein”: “Wie in de stille geheimzinnige schoonheid van Breskel de gloed van rozen in volle bloei, symbolen van dood en ontbinding kan zien, moet dood en ontbinding hebben meegedragen in het eigen hart” (VB 113). We zien hier hoe het syntagma van een onschuldig sprookje doorbroken wordt door een paradigma van een gewelddadige en als abject ervaren seksualiteit interacteert.

In de materiële semiotische metaforiek van de zwangerschap van de moeder wordt vooruitgewezen naar de verdrinkingsdood van Elin. Het snijden van rozen, de snoeischaar, de moerassige natuur, de dryade, het stille water, het rossig haar, en de kleuren rood en wit, vormen een elementaire dieptestructuur waarin de dood minutieus wordt aangekondigd. Ook het landschap wordt bepaald door melancholie en de dood: het onbeweeglijke dofgroene water van de poel achter het huis, de modder, en de rottende planten (VB 19–20); de geur van verflenst loof (VB 20); de verwelkte bloemen (VB 29); en de maan die door de kille lichtzee van de nachtelijke hemel glijdt (VB 61). De natuur verbeeldt het *Et in Arcadia ego* (VB 19), de ondertitel van het zelfportret van Elin: ook hier in de hof van Eden, ben ik—de dood—aanwezig. Een elementair paradigma van levens- en doodswater verbindt de verspreide metaforenreeksen. Het geïdealiseerde beeld van de blanke, zwangere mevrouw Breskel ontkent de materialiteit van de geboorte uit het vrouwelijk lichaam en

verschuift de handeling naar de handen en de affecten naar de modaliteiten van water. De verteller Meinderts, is slechts in Elin geïnteresseerd, niet in de zwangerschap. Het kinderlijke herinneringsbeeld moet de bijzondere geboorte van zijn onbereikbare geliefde symboliseren, en niet terugverwijzen naar de conceptie, waarvan Meinderts niet de verwekker is. De instrumenten en gebaren onderbreken echter het geïdealiseerde beeld. In het verloop van de geschiedenis blijkt dat instrumenten op een unheimische manier terugkeren in de figuren rondom Meinderts:

Meinderts, kijkt bij een ziekenbezoek aan Jurjen, terug op de geschiedenis. Hij is zijn vader opgevolgd als huisarts in het dorp maar wordt door de inwoners gemeden. Tegenover Jurjen laat hij doorschemeren waarom hij gemeden wordt: “Ik ben ook niet kieskeurig—of laten we zeggen, niet al te integer—waar het mijn gevallen betreft. U begrijpt me vermoedelijk wel” (VB 72). De niet-integriteit van de arts betekent dat de hippocratische eed, die voorschrijft dat de arts het leven beschermt, wordt geschonden. De niet-integriteit van een arts kan, anders dan die van een bankier of rechter, slaan op hulp bij zelfdoding, of op hulp bij afdrijving van de foetus—op abortus dus. Met andere woorden: Meinderts voert abortussen uit. Niet alleen voert hij abortussen uit; het kan hem “in de grond van de zaak” ook weinig schelen of zijn patiënten “in leven blijven of creperen” (VB 72). Elins geboorte wordt met beelden van afdrijven, creperen, afsnijden, en gereedschap omgeven. Een primitieve abortus, zoals die in de jaren vijftig plaatsvond, werd uitgevoerd door middel van chirurgische instrumenten. Als we de metaforen die de zelfmoord aankondigen, verbinden met het beroep van Meinderts en zijn schending van de hippocratische eed, dan wordt Meinderts de handlanger van een aangekondigde dood. Daar de roos verwijst naar Elin, wordt haar naderende geboorte met beelden van dood, jaloezie, gereedschap, en afdrijving geassocieerd (VB 72).

Een abortus is bovendien een bijzondere afbreking van het leven: het is volgens het woordenboek letterlijk een (spontane of een doelbewust opgewekte) *vruchtafdrijving*, die een voortijdige geboorte in gang zet (Van Dale 1992). Uiteindelijk zal Elin doen alsof zij is *afgedreven* in zee en verdronken. Het complex van het kind, de moeder, en de dood komt terug in de bundel *Stroomversnelling* (Haasse 1945b) en in roman *De meermin* (Haasse 1962). In *Stroomversnelling* bevindt zich het gedicht *Pavane pour une infante défunte* [Pavane voor een gestorven kind]. De “*infante défunte*” [het gestorven kind] ligt in een stille hof:

De donk're katafalk, die in de zaal,
draagt haar die stierf: het lichaam van een kind,
gebed in goud en zwart. – Stil murm'lend plast een lint
van maanbeschenen water in de schaal
door marmeren godinnen aan de bron geheven.

Het gedicht is in 1939 geschreven (Dijkgraaf 2014: 113). “De klaagzangen zijn al achter de rug, rode bloemen verbeelden een tros van droppels bloed, bij wijze van groet ‘voor één die haar zeer lief was in dit leven’” (Dijkgraaf 2014: 113). *Pavane pour une infante défunte* put uit dezelfde archetypische beelden als *De verborgen bron*: maan-beschenen water, schaal, godinnen, bron, en rode bloemen die “droppels bloed verbeelden”. Volgens Dijkgraaf (2014: 113) verwijst het gedicht “op bijna visionaire wijze naar de toekomst”, namelijk naar de dood van het eerste dochtertje in 1947. Op grond van de metaforiek in *De verborgen bron* is een andere lezing mogelijk. Voor die lezing verwijs ik naar de interpretatie van *De meermin* (Haasse 1962) door Dijkgraaf (2014: 117). In *De meermin* komt, aldus Dijkgraaf (117), de problematiek uit de gedichten en de oorlogsjaren vermomd terug. De hoofdpersoon, Sera Doornstam, is een jonge dichteres “en Haasses alter ego” (117). In flashbacks vertelt Sera hoe ze de oorlogsjaren heeft doorgemaakt. Ze heeft haar man, Leonard, aan de vooravond van de oorlog ontmoet. Hij is voor haar “een baken in de chaos van haar leven tijdens de oorlog” (118). “In de zomer van ’42–’43 vertrekt Leonard” (119). Van de één op de andere dag is hij weg. Sera voelt zich gekwetst door zijn eenzijdig besluit en blijft achter “met een voortdurende pijn in haar borst.” (119). Het is een pijn die Haasse, aldus Dijkgraaf (2014: 119), zelf ook gevoeld heeft. Sera raakt betrokken bij de activiteiten van een verzetsgroep. Vaak werkt ze samen met een gescheiden man die haar het hof maakt. Ze raakt zwanger van een kind, dat ze aborteert (119). Op een ochtend valt de gevelsteen, een stenen meermin, van hun huis; een symbool van verval en het verlies van geluk (Dijkgraaf 2014: 119).

In een gesprek dat Dijkgraaf met Haasse voert over deze roman, zegt Haasse dat de meermin een tweeslachtig wezen is—een mens, maar ook een vis. “Het is een literair beeld dat mooi aansluit bij de vruchtafdrijving waartoe Sera besloot,” oppert Dijkgraaf (2014: 120). “Zo is het, bevestigt Haasse en ze vertelt dat het boek goed is ontvangen” (Dijkgraaf 2014: 120). Haasse, wier middelste naam Serafine is, bevestigt het verband tussen Sera en de auteur, tussen de meermin en de vruchtafdrijving, en ze praat er onmiddellijk overheen: “Het [boek] zit ook goed in elkaar, ik hou zelf erg van dit boek, van de sfeer van Amsterdam” (Haasse geciteerd in Dijkgraaf 2014: 120).

De elementaire metaforiek in *De verborgen bron* sluit naadloos aan op het beeldencluster van *De meermin*: het verdrinken van een dryade; het breken van een stenen meermin; het breken van vazen, het afdrijven van een vrucht. Het afdrijven in zee. Vloeibare, elementaire beelden vormen een keten van metaforen die de niet uit te spreken gebeurtenis of daad transformeert tot de vloeibaarheid van landschappen. In paragraaf 3.5 heb ik het beeld gedefinieerd als een plaats in de tekst waar de werkelijkheid vervormd wordt door werking van het materieel-semiotische beeldmateriaal. Een elementaire metafoor is een metafoor die vanwege zijn materialiteit vatbaar is voor het semiotische en in die hoedanigheid de overdracht van het psychisch naar het fonetisch systeem realiseert. De metafoor is het wateroppervlak waarin we niet rechtstreeks kunnen kijken—zij stemt zich af op wat

“geen enkele conventie, code, of contract kan verdragen” en creëert een verbinding tussen “het onverdraaglijke” (de pijn) en de elementen (Kristeva 1991: 400).

Het beeldcluster van het huis, de schelp, en de vaas als beelden voor de schoot van de moeder en de eerste bewoning wordt aangevuld door het hanteren van instrumenten die snijden of kerven, de verstarring van het gebaar, en de dreiging die ervan uitgaat. Het afknippen van de rozen en het afdrijven in zee in een gefingeerde verdrinkingsdood lijken terug te gaan op een verre herinnering—een herinnering die letterlijk voorbij het geheugen ligt. Dit complex is verbonden met een derde, al even weerbarstige genealogisch aspect: terwijl de verhouding tussen het meisje Elin en de moeder Dorine in het verhaal nauwelijks wordt uitgewerkt, speelt zich in het beeldenspel een elementaire dieptestructuur af waarin de moeder-dochter relatie een steeds hardvochtiger karakter krijgt.

5.5.4 STILSTAND

Passages waar de beweeglijkheid tot stilstand komt, blijken sleutelpassages. Eén beeld roept “myriaden van beelden” op van eenzelfde beweging, eenzelfde dynamiek (Poulssen 1959: 195). Poulssen (1959) wijst er in zijn studie van de poëtica van Bachelard op dat het voor de interpretatie met name interessant is als er discontinuïteit in de dynamiek van een element optreedt. Zo wordt de metaforiek van water bij uitstek gekarakteriseerd door beweeglijkheid. In de motoriek van de drie generaties vrouwen hapert die beweeglijkheid. Hun gestiek onderbreekt de stroom van waterbeelden. Als het stokken van de beweging eenmaal is opgemerkt, blijkt deze discontinuïteit in de waarneming van Meinderts steeds opnieuw aanwezig. Meinderts verwijst in totaal drie keer naar Dorine. Drie keer gaat het over haar handen, en drie keer past hij het procedé van het vertragen van de beweging toe:

- 1) Voor ze een nieuwe bloem afsneed, hief ze haar arm op, om haar mouw terug te laten glijden. (VB 37)
- 2) Ik voelde mij een buitenstaander, ook bekroop me soms een krampachtig verlangen om mij eigen te maken wat de Breskels bezaten. Ik kan niet zeggen wat dit eigenlijk was. Het was in de manier waarop mevrouw Breskel iemand ter begroeting haar hand toestak, waarop Breskel een glas wijn dronk of in een boek zat te bladeren, waarop Elin... Maar over haar heb ik nog niet gesproken. (VB 38)
- 3) Er was iets in de manier waarop mevrouw Breskel haar handen bewoog terwijl zij sprak, in de manier waarop Breskel, luisterend naar de muziek, langzaam glimlachend met het hoofd knikte. (VB 40)

Meinderts' herinnering aan Dorine concentreert zich in alle drie de fragmenten op het gebaar van haar handen, op de wijze waarop zij haar handen beweegt. In het gebaar is een vertraging van de beweging. Het is steeds “de manier waarop”: het afsnijden van de bloem, en het laten terugglijden van de mouw. De gebaren spreken, maar Meinderts “kan het niet zeggen”. Het gevoel dat hij wordt buitengesloten zit in de manier waarop mevrouw Breskel

hem haar hand toestak. Het is een dubbel gebaar. Een vloeiende beweging en een terugnemen. Dorine, wier gebaren bemiddeld worden door de blik van Meinderts en Jurjen, zal niet druk gesticuleren als zij spreekt, en de wijze waarop zij haar hand toesteeft zal geen tactiele sensatie teweegbrengen, zoals Elins aanwezigheid dat doet. Het is ondenkbaar dat zij bijvoorbeeld haar mouwen zou opstropen. Uit de gestiek spreekt gratie. Zorgvuldig voorkomt zij dat haar japon meebeweegt met de geste van de arm, heft ze haar arm op om de mouw van haar japon terug te laten glijden, alvorens zij “langzaam glimlachend” de roos afknipt. Meebewegend, vrouwelijk, elegant, en Meinderts buitensluitend.

Kan de gestiek van Dorine geïnterpreteerd worden als meebewegend met omgevingsfactoren? Daar spreken twee dingen tegen. Ten eerste is er het hanteren van gereedschappen. Ten tweede worden haar gebaren noch in relatie gebracht met Meinderts, noch met haar dochter, noch met andere vrouwen. Dit zijn geen handen die strelen, die aanraken, die troosten. Het zijn handen die esthetisch zijn, gebaren die gemaniëreed zijn en die bewonderd worden. En daarmee geven zij, nog voor de dochter geboren wordt, betekenis aan de relatie tussen de moeder en het kind in haar schoot. Bachelards analyse van het hanteren van gereedschap als een sadistische impuls (*ERW* 30) wordt erdoor versterkt. De relatie tussen moeder en dochter wordt verbeeld in het gebaar van handen die mooi zijn, maar niet strelen; die begroeten, maar niet verwelkomen; die bewegen, maar niet beroeren; die gereedschap hanteren om niet te hoeven aanraken. De handen missen aarde, warmte, werkelijkheid en materie. Door het spoor van de handen te volgen, komen we op het spoor van de uitgebleven handeling en haar modaliteiten: tasten, aanraken, strelen, beroeren, grijpen, omarmen. Niet slechts lichamelijkheid, maar ook de werkelijke handelingen worden niet beschreven. Meinderts’ perspectief—als het perspectief van een afgewezen verloofde—is onderdeel van het spel tussen wat gezien wordt en wat onzichtbaar blijft: wat hij ziet is een afgewezen kind. Nog voordat hij de psychische afstand tussen moeder en dochter begrijpt, signaleert hij de afweer in de gebaren van de moeder. Ongeveer achttien jaar later (Elin zit dan net op een kunstacademie) benoemt hij de—nauwelijks waarneembare—afstand ook letterlijk:

Ik heb nooit begrepen waardoor de verwijdering tussen Elin en haar ouders is ontstaan. Ik moet nog eens met nadruk herhalen dat die verwijdering ternauwernood waarneembaar was. Ik geloof niet dat iemand er ooit iets van gemerkt heeft. Ik, die met Elin samen ben opgegroeid, kon de verandering voelen, maar niet werkelijk zien. (*VB* 45)

Niet alleen Elin, maar ook Dorine draagt “symbolen van dood en ontbinding” mee “in het eigen hart” (*VB* 113). In de gestiek van de zwangere Dorine is niets dat plezier (*jouissance*) en verlangen oproept. Integendeel: in haar onderbroken gestiek wordt de melancholie en zwaarte die in het water rondom Breskel gesuggereerd wordt, bevestigd. Terugkijkend op zijn eigen jeugd spreekt de verteller over een heimelijk onrustig “verlangen” dat gedurende

de winter diep in hem “bevroren” heeft gelegen (VB 59). Verlangen is iets dat kan bevriezen, of tot ijs stollen. Het verstarde gebaar staat in verband met een ongestild en niet te stillen verlangen (WD 81–92). De literaire zelfmoord wordt, aldus Bachelard, ruim voor het zover is, gepland als een lang voorbereide innerlijke bestemming: het is “de best voorbereide dood en de meest complete dood” (WD 81). In de mythe van Ophelia heeft het gehele universum deel aan de zelfmoord van de heldin. In de mythe van Elin registreert de verteller de naderende verdrinkingsdood—“a death with neither pride nor vengeance—of masochistic suicide” (WD 82)—al in de zwangerschap.

Een derde beeld ondersteunt deze lezing. In het huis vindt Jurjen een fontein: “Ergens is een muurfontein van marmer dat de kleur heeft van theerozen” (VB 9). Deze fontein is bekleed “met kleine engelen, die eruitzien als Della Robia’s wiegenkinderen op het vondelingenhuis in Florence” (VB 9).³² Fontein, bij uitstek symbolen van levenswater en wiegenkinderen, wederom symbolen van leven, worden geassocieerd met een “vondelinghuis”. Het beeld van het ongewenste, te vondeling gelegde kind—dat haaks staat op het beeld van de levensfontein en het wiegenkind—voegt zich in de associatieve reeks bij het afdrijven en wegvloeien en bij het doodswater. De grote negatieve archetypische figuren van de ongewenste geboorte (te vondeling worden gelegd, afdrijven, abortus, verdrinken) komen samen in de het doodswater dat wordt gesymboliseerd in de geïdealiseerde figuur van Ophelia.

5.6 VERBLEKENDE LANDSCHAPPEN

We hebben tot nu toe de blik van Meinderts gevolgd. Het is echter niet Meinderts, maar de verteller, Jurjen, die het verhaal vertelt. Jurjen gebruikt Meinderts’ versie om zijn eigen waarnemingen te toetsen en zijn interpretaties aan te scherpen. Jurjen identificeert zich niet met Meinderts. Hij neemt afstand: “Meinderts, met zijn blinde aandringen, en de Breskels, die Elins erkenning van eigen onmacht als stijlloos afwezen—zij drieën dreven haar nog tot diepere eenzaamheid, nog grotere onrust” (VB 52). Jurjen stelt zijn verhaal samen via de verhalen van Meinderts, die hij weer aanvult met documenten in de kisten in berg-hokken op de zolder van Breskel. Zijn metaforiek past echter in het semantisch universum van Meinderts: Meinderts en de ouders “drijven” Elin tot eenzaamheid en onrust. De laatste tastbare tekens van het leven van de ouders vindt hij in de resten van een archief, tussen een stapel mappen vol foto’s en reisgidsen uit alle landen van Europa (VB 89).

Met aandacht heb ik mij over een oud fotoalbum gebogen; de opnamen waren tot een geelbruine tint verkleurd, van mensen en landschappen viel weinig meer te zien dan vage

³² Natuurlijk zijn er vele andere omschrijvingen te geven van de kleur van een theeroos waarin geen associatie wordt gemaakt met vleeskleur. Hier echter gaat het beeld een cluster vormen met de fontein, de engelen die eruitzien als wiegenkinderen, en daarmee met het levenswater (fontein) en beelden rondom de geboorte (engelen, wiegenkinderen).

omtrekken. Ik herkende telkens weer de gestalte van Elins moeder, door Meinderts beschreven als “een grote imponerend mooie vrouw”: de silhouet van een dame in de kleding van vijftig jaar geleden, geleund tegen een zuil, een rotsblok, voor zich uit starend over zeeën en landschappen, die even onherstelbaar verbleekt zijn als haar profiel. ... Onder de foto's stonden verklarende teksten in een exact sierlijk schrift: “Dorine op het bordes van Palazzo Malaparte.” “Muziekfeest te Val d'Espoir, van links naar rechts C. Debussy, R. Hahn, Dorine, Mme Chaminade.” “Ontmoeting in Haute Savoie: Dorine met Henry Bordeaux en een kennis” (VB 90)

Ook in Jurjens blik is Dorine Breskel een schouwspel. Gefotografeerd tegen een achtergrond van negentiende-eeuwse decors, starend over zeeën en landschappen, leunend tegen zuilen en rotsen, poserend naast de *Beau Monde* van haar tijd, vormt ze het ideaal van een verstilde vrouwelijkheid. De suggestie van een raadselachtige diepte is geënceneerd. Zeeën en landschappen zijn even onherstelbaar verbleekt als haar profiel. Voor Jurjen—wiens personage is voortgekomen uit het besef dat de natuur “geladen is met betekenis voor het eigen leven en lot” (Haasse geciteerd in Geerinck 1976: 104)—vormen inwisselbare, “onherstelbaar verbleekte landschappen” een trendbreuk. Tot nu toe gebruikt de verteller aan de natuur ontleende beelden om numineuze ervaringen onder woorden te brengen. Hier is het landschap enkel grijs en nietszeggend. Het “verbleken” werd eerder gesuggereerd in de nog gave bloemen als wasboeketten onder een glazen stolp (VB 29). Een verbleekt landschap onderbreekt de dynamiek van de diepe, glanzende kleuren van landschappen, en past bij het stokken van de beweging (Haasse 1965: 146). Zoals in de gebaren van Dorine de dynamiek verstilt, zo verbleekt de kleur in het landschap.

Dorine kijkt niet in de camera, maar in de verte. Ze is een even bestudeerd als inwisselbaar object van negentiende-eeuws romantisch verlangen. Hoe worden “de feiten des levens” geordend? Ze worden niet geordend, want ze zijn er niet. Het individuele leven is even abstract en onzichtbaar als het leven van de dingen die er geen plaats in hebben. De traditionele foto's van de familieroman (de grootouders, de jonge ouders, het kind in de armen van de moeder) ontbreken. In deze foto's is iedere verbintenis, of die nu met geliefden of de natuur is, geënceneerd. Alles is onder strenge controle gebracht. Wat zichtbaar gemaakt wordt, is “de silhouet van een dame” die bevallig tegen een zuil leunt. Op grote afstand van de dagelijkse werkelijkheid staart Dorine over lege zeeën en lege landschappen. De werkelijke, toevallige dingen van een vroeg twintigste-eeuws vrouwenleven zijn in deze foto's ondenkbaar. Wat de verteller hier kritiseert is de toeristische blik. Jurjen maakt Dorines werkelijkheid niet zichtbaar in het scherper reliëf van een nieuw landschap. In de wijze waarop Dorine wordt gerepresenteerd, is het eigene, als een nooit “ergens achter te laten bagage” (Haasse 2012b: 5), volledig afwezig.

Achter de verbeelding van de jonge Meinderts, de foto's uit de kisten op zolder, en de bemiddeling daarvan door de blik van de verteller, tekent zich een stemming af die steeds zwaarmoediger wordt: Landschappen en zeeën verbleken. Wiegenkinderen zien eruit als

vondelingen (9); artsen aborteren (72); bloemen verbleken tot wasboeketten onder een glazen stolp (29); gebaren stollen (37, 40); schimmen te midden van andere schimmen (90); gulzige bloemen (113); symbolen van dood (113); verlangens liggen bevroren onder de oppervlakte (59); en verstarren tot onbeweeglijkheid (23). Een ware jobstijding lijkt hier te worden aangekondigd. De tegenstelling tussen stromend water en stilstand is een onderbreking van de beweging van het element. Zij staat niet op zichzelf, maar lijkt in verruimde, metaforische zin de moeder-dochter verhouding van drie generaties vrouwen te karakteriseren: Dorine – Elin – Rina.

5.6.1 DE TRAGIEK VAN HET KIND

Via de metafoor van het teruggevonden archief verschijnt de werkelijkheid van Elin en haar dochter Rina tenslotte toch. Tussen de oude tijdschriften op zolder stuit Jurjen op de correspondentie tussen de Van Starvolds, Rina's grootouders van vaderszijde, en de Breskels, haar grootouders van moederszijde. In de brieven leest Jurjen dat Rina door de Van Starvolds is opgevoed op kosten van de Breskels, die via dit patronaat invloed willen uitoefenen op de kunstzinnige vorming van Rina. Tussen de regels door is de gespannen verhouding tussen de Breskels en de Van Starvolds voelbaar. In een van de brieven vindt Jurjen ten slotte een foto van een lang mager meisje in een matrozenjurk met rouwband; de achtjarige Rina. Hij bestudeert de foto door een vergrootglas:

Op het eerste gezicht alleen een stijf, ouderwets kinderportret, maar bij nadere beschouwing schuilt er iets spookachtigs in. Door een vergrootglas bekeek ik de ogen en de mond van het kind, dat zo opzettelijk stram in de houding staat als een soldaat op wacht. Zij schijnt twee gezichten te hebben: één week, argeloos, onvolgroeid, dat bij haar leeftijd past, en één met strengere scherpere omtrekken, dat als een transparant masker het eerste bedekt. (VB 97)

Door het vergrootglas verschijnt de tragiek van het kind op maximale grootte. Jurjen ziet het spookachtige in de ogen; ziet de nog bevende mond en het contrasteert met de stramme houding. Hij wordt overvallen door de onmiddellijkheid van de historische sensatie, waarin het verleden plots oplicht in een onverwacht detail. Voor de derde keer stuiten we op het contrast tussen beweeglijkheid en verstarring dat eerder verscheen in de beschrijvingen van het huis en de gebaren van Dorine. Waaruit bestaat zij? Er is iets dat nog leeft vlak onder het verstrakte gezicht van Rina. Het gezicht is verhard tot een masker, maar achter de verstarde blik en de door zelfbeheersing gesloten mond, is de beweeglijkheid van een meisje nog net niet verdwenen. Het spel tussen beweging en verstarring wordt nu versterkt:

De ogen staren strak, ontnuchterd, argwanend de wereld in, maar diep in hun pupillen ligt nog een naglans van angstige verwondering. De mond heeft enigszins verdoezelde

contouren, en schijnt te beven als vóór een hevig huilen; maar waar de lippen elkaar raken is een schaduwlijn, die aan die mond een uitdrukking geeft van zelfbeheersing en voortijdige bitterheid. (VB 97-98)

Het portret van Rina is een indringend beeld van ontwrichting: aan de ene kant het “vloeibare” in het gezicht, in de “naglans van angstige verwondering”, de “verdoezelde contouren” van de mond, de schijn van beweging (“beven”), de naglans van “een hevig huilen” (de vloeibaarheid van de tranen); aan de andere kant de onderdrukking van de tranen en de angst, die zich maskeert door zelfbeheersing en bitterheid. Het vloeibare gezicht stolt bijna letterlijk in de waslaag van een te vroege verstarring. Het is unheimisch en doet wederom denken aan de “verbleekte wasboeketten die men weleens onder een glazen stolp ziet staan” (VB 29). Daarmee gaat zich in de novelle, zoals Bachelard stelt, “een syntaxis van metaforen” aftekenen (PV 120). Jurjen wordt gegrepen door het moment waarop het vloeibare aspect verhardt, waarop de beweeglijkheid achter een masker (strak, ontnuchterd, argwanend) verdwijnt. Wederom worden we geconfronteerd met een (in niet gestorte tranen) “verdrinkend” kind. Niet alleen de ogen en de mond spreken, ook het voorhoofd spreekt: “Het brede, blanke vlak van voorhoofd en slapen is nog onbeschermd, kwetsbaar. Alleen een onnatuurlijk groot zelfbedwang stelt het kind in staat om hals en hoofd zo te houden, dat bij de toeschouwer een indruk van bewuste weerbaarheid wordt gewekt” (VB 98). Weer is het door de houding—door “hals en hoofd zo te houden”—dat een suggestie van zelfbeheersing gewekt wordt. Maar tegelijkertijd wordt ook de weekhartigheid van het meisje voelbaar: voorhoofd en slapen zijn nog *onbeschermd*, en daarmee kwetsbaar, nog niet verhard. De materiële semiotiek richt zich op het contrast tussen processen van stolling en verharding enerzijds, en een nog niet gestolde beweeglijkheid anderzijds, die steeds meer op de voorgrond treedt. De verteller ziet niet alleen het zijn van het meisje; hij ziet iets in zichzelf. Het meisje vertegenwoordigt iets in de verteller dat niet bestemd is om te groeien, maar om te blijven zoals het is; een meisje op de drempel van volwassenheid. Een compositie van vloeibaarheid en verharding.

“Iedere foto is een catastrofe”, zegt Roland Barthes in *Camera Lucida* uit 1981. Ook deze foto is een catastrofe en het kijken ernaar bezorgt Jurjen een overweldigende sensatie. Het gaat hier niet om een herstel van wat door de tijd vernietigd is, maar om de bevestiging van wat in de blik van het kind is en was: de gebeurtenis die zich reeds voltrokken heeft en die zich steeds opnieuw voltrekt. Via de blik van Jurjen stuit de lezer op een dubbele tijdstroom waar verleden en heden samenkomen. De verteller suggereert dat het moment niet voorbij gaat, maar zich opnieuw actualiseert. Hij wordt de ervaring gewaar die Barthes verwoordt als “het essentiële moment nu” waarop hij getroffen werd door het portret van zijn moeder als klein meisje: “I discovered her as into herself. ... She had become my little girl, uniting for me with that essential child she was in her first photograph” (Barthes 1981/2006: 71, 72). Het meisje stolt bij iedere blik op de foto opnieuw in de waslaag van een te vroege verharding; zij verbittert voor zijn ogen. Het portret is het epicentrum van al

het vloeiende dat stolt. *De verborgen bron* kan worden samengevat in een *mise en abîme* met slechts één dramatische handeling: *er is een gebaar en er is een aarzelend*. Er is een aandrang tot beweging, maar deze wordt niet doorgezet. Daarmee werken de beelden sterk in de richting van verstarring en verharding, en haar psychische correlaat: depressie en zwaarmoedigheid.

De verteller concludeert dat Rina moet zijn opgevoed “door twee zeer oude mensen die bezeten waren van de wens ieder spoor van Elin uit te wissen” (VB 98). Er is geen verbinding met de moeder, of die verbinding wordt ontkend. De genealogie—als de stroming door de tijd heen—is ernstig verstoord. De werkelijkheid van het portret grijpt de verteller zo aan, dat hij zijn identificatie met de kunstenares Elin herroept: “Starend naar het portret van dat eenzame kind heb ik het gevoel alsof er een blinddoek van mijn ogen is weggenomen. Wat mij bij het doorlezen van de brieven nog duister was, wordt mij nu duidelijk” (VB 98).

Het numineuze karakter van de onbestemde meisjesportretten in *De verborgen bron* leidt tot een schok bij de verteller: “in de gestalte van Rina [heb ik] mijn verantwoordelijkheid belichaamd gezien. Zij is de medemens in wie ik mijzelf en de zin van mijn leven moet vinden”, realiseert hij zich (VB 108). De schok leidt tot een radicale verdringing: Elin wordt een verraderlijke, onbetrouwbare moeder die een leven voor de kunst kiest en haar dochter opoffert. Het creatieve deel van Jurjen dat in Elin werd geïnvesteerd, wordt vernietigd: “Ik behoor met lijf en ziel aan de werkelijkheid waarop ik mij heb bezonnen” (VB 108). *De verborgen bron* is een bron van beelden van verlatingsangst en de verdringing daarvan.

De novelle eindigt met de zwangerschap van Rina. De zwangerschap van Rina is even onwezenlijk als die van Dorine. De muur waarmee Rina zich heeft omringd, is niet verdwenen (VB 63) en het gewelddadige verlangen van de verteller om “die koele schijngehalte van jou te verbrijzelen zoals men een bedrieglijke glazen wand in scherven trapt” evenmin (VB 64). De metafoor van de glazen wand is een bekende topos in het werk van vrouwelijke schrijvers (e.g. Hausofer 1963/2010; Plath 1971). Waar komt die voorkeur voor glas en gebroken glas vandaan? In ieder geval spreekt er het gevoel uit van de wereld gescheiden te zijn. Jurjens keuze voor Rina is gebaseerd op het werkelijkheidsprincipe. De verteller, zo zal in *De ingewijden* worden bevestigd, is echter niet opgewassen tegen de werkelijkheid en zoekt de werkelijkheid ook niet. Hij is niet toegewijd aan wie Rina is, maar aan het beeld van een achtjarig meisje, in wie hij de verlatenheid van het meisje-zijn in zichzelf ervaart: “Nu is het alsof ik samen met Rina ben opgegroeid in die donkere, onberispelijk schoongehouden kamers” (VB 99). Maar Elin—het beeld in de spiegel—blijft aanwezig: “Op de achtergrond een schim; de schim van Elin, die eens door dat huis moet zijn gegaan als een gevangene” (VB 99). Jurjen tracht een gevoel van heelheid te hervinden in het ruisen van de regen, het spetteren van druppels, de gorgelende geluiden van leidingen; in alles wat hem als een licht elastisch harnas omhult.

Jurjens verliefdheid is de verliefdheid van Narcissus. Hij heeft de weerspiegeling van zijn eigen gelaat lief, in het gezicht van de Ander; Elin. Wanhopig staart hij in de bron van

de objectgerichtheid, de spiegel die zijn eigen gelaat weerkaatst. Met een objectrelatie—een werkelijke verhouding met Elin—heeft zijn verlangen niets te maken, en met de werkelijke Rina leeft hij verder “in een steriele harmonie die even dodelijk is als langzaam werkend vergif” (VB 63). Achter de mond en ogen van de nabije Rina, ontwaart hij de mond en ogen van de verre Elin: “Aan de mond en de ogen van je moeder zie ik dat zij weerloos zou zijn geweest tegenover jouw koelheid, jouw bestudeerde zelfbeheersing,” denkt hij (VB 19). Vrouw- worden is gedoemd worden tot de onbeweeglijkheid. Dit is de indruk die spreekt uit de gefotografeerde portretten van grootmoeder en kleindochter.

5.6.2 ELIN OF DE OVERMEESTERING VAN DE VREUGDE

Waar Rina's portret een masker is, en Dorines portret een onderbreking van beweging, zinderen de getekende zelfportretten van Elin van een vitaliteit die in de portretten van de moeder en de dochter volledig ontbreken:

... zij keek over haar schouder en lachte met gesloten lippen, spottend, uitdagend geheimzinnig, maar ook schuw en tot vlucht gereed. ... In dit gezicht kon iedere emotie tot leven komen, het is als een landschap, steeds veranderlijk bij zonlicht en wolken schaduw. (VB 18–19)

Elins zelfportret is spottend, uitdagend, en geheimzinnig is “als een landschap, steeds veranderlijk” (19). Elin valt samen met het water dat klatert uit de bek van een fontein; met het neerspetteren van regendruppels; met het zacht gorgelend geluid uit de fontein in de bibliotheek; met het heldere hoge geluid van de neervallende druppels; en met het gorgelend geluid van water in loden leidingen. Zij is een auditieve sensatie; de altijd antwoordende echo, die zich verenigt met al het zijnde. Ze stroomt waar het gemurmel van stemmen haar heenbrengt, danst op het zonlicht in de bibliotheek, en is in het “purper en karmozijn”; in de “vonkende dauw in spinnewebben”; in “de nachtkoelte in de schaduw onder het struikgewas”; in de “warme donkere diepten van het bos”; en in de lokroep van een verre vogel (VB 23). Zij is in de jagende regenwolken, de windvlagen, en de neer spetterende regendruppels op de stenen; in de boomkronen die bewegen als golven van de zee (VB 25); en één met de geheimzinnige onzichtbare nachtdieren (VB 106). Aan het eind van de novelle echter, treft Jurjen het tweede zelfportret van Elin aan:

Ik herkende de nimf. De blik die zij over haar schouder wierp was niet liefelijk spottend, maar *star van angst*, zij vluchtte niet in spel, zij liep om haar leven. Met de armen voor zich uitgestrekt vlood zij in wilde schrik weg van het spookachtige huis. ... Ik stond als *versteend* voor dat doek. Ik weet niet of het mooi of lelijk was. Het was een huiveringwekkend schilderij, een visioen, opgestoten uit een ziek brein. Wie in de stille, geheimzinnige schoonheid van Breskel, de gloed van rozen in volle bloei, symbolen van dood en ontbinding kan zien, moet dood en ontbinding hebben meegedragen in het hart. Dit beeld van

Breskel vond Elin in haar herinnering, nadat zij jaren had doorgebracht in een andere wereld, een ander leven. ... Weer werd mijn blik getrokken naar de details van dat verschrikkelijke doek: de schimmelvlekken als zweren op de vuile muren van het huis, de bijna obscene vormen van de woekerplanten, de geschonden ramen, rijen donkere loerende ogen. In de linker benedenhoek stonden de bekende initialen, E.B. Het was mij onmogelijk langer in de kleine stille ruimte te blijven, van aangezicht tot aangezicht met die hallucinatie. Ik had het gevoel alsof ik zou stikken. Pas toen ik buiten stond, in de frisse wind, kwam ik ertoe in de catalogus het nummer van het schilderij te zoeken: no 57. "Aréthusa fuyante" 19.. Eline Breskel (Marseille). (VB 113–114, cursivering toegevoegd)

De blik van de nimf—star van angst—moet iets onverdraaglijks afweren dat in het huis en het landschap aanwezig is. Planten krijgen dierlijke kwaliteiten (gulzige bloemen) en de muren van huizen hebben de textuur van menselijke huid; schimmelvlekken verschijnen "als zweren" op de vuile muren. Ook Jurjen raakt in een staat van petrificatie: "ik stond als versteend voor dat doek", zegt hij. Jurjen is in de greep van de angst verzwolgen te worden door de overweldigende mystiek van een tot lichaam geworden natuur. In een nachtmerrieachtige intensiteit van het beleven voelt hij hoe het woekerende, obscene, geschonden, met schimmel besmette leven wordt overmeesterd door de dood: *Et in Arcadia Ego* (VB 19). De overweldigende natuur breekt de grenzen van het zelf open en bedreigt Jurjen meer dan hij zeggen kan. Morele verstarring is zijn laatste verdediging—"Wie in de stille, geheimzinnige schoonheid van Breskel, de gloed van rozen in volle bloei, symbolen van dood en ontbinding kan zien, moet dood en ontbinding hebben meegedragen in het hart."

De gelijkenis tussen Dorine en Rina is de gelijkenis van hun gestiek. Zowel Dorine als Rina snijden rozen en ze doen dat met een steriele precisie. Zij beheersen het leven en de dood van de rozen, op "bijna wetenschappelijke" wijze (VB 10)—dat wil zeggen: zij beheersen de Eros. Beheersen heeft hier de dubbele betekenis van "bedwingen," erover heersen, en "onderdrukken." Zij snijden af. Leegte en gemis regeren ook de blik van degene die de moeder-dochter relatie focaliseert. De verhouding tussen dochter Elin en moeder Dorine wordt gezien via Simon Meinderts, de afgewezen jeugdliefde van Elin; de verhouding tussen dochter Rina en moeder Elin via Jurjen, de afgewezen echtgenoot van Rina.

Dat wat Haasse wil zeggen in *De verborgen bron*, is letterlijk verborgen. Wat gezegd wil worden, onderbreekt de mogelijkheid van het zeggen zelf. De zoektocht van Jurjen en Meinderts wordt in gang gezet door een gemis, de onderlinge relatie tussen de vrouwen eveneens. In een materiële lezing ligt de nadruk op de dynamiek van een beeld, het ritme van de beelden of de onderbreking daarvan. Wat hierdoor opvalt, is dat alle beelden van de vrouwen in relatie tot elkaar beelden zijn van evidente stilstand. Die beelden van stilstand vormen een scherp contrast met de overweldigende sensualiteit en vloeibaarheid waarmee de natuur zich manifesteert in Elin. De ruimte van *De verborgen bron* bemiddelt het stromen of stagneren van de tijd (water) in de (stromende of onderbroken) gestiek van de personages, en de onderbreking daarvan.

5.6.3 HET LANDSCHAP ALS MOEDERLIJKE VOORSTELLING

“Houden van een beeld” is altijd ongeweten houden van “een beeld dat een nieuwe metafoor is van een oude liefde,” aldus Bachelard (WD 116). De natuur die Haasse in *De verborgen bron* beschrijft is dermate evocatief, dat we mogen aannemen dat de schrijfster de fascinatie die ervan uitgaat aan den lijve moet hebben ondervonden. In *Zwanen schieten* (1997b) beschrijft Haasse dat het Indische landschap de een metafoor was voor het “ouderlijk huis”:

Ooit meende ik dat de natuur, het landschap van Java voor mij de rol vervuld hadden van het ouderlijk huis, dat die warme naglans van ontelbare tinten groen op een beslissend ogenblik in mijn kinderleven de plaats hadden ingenomen van de niet ten volle ervaren vertrouwdheid en koestering. Maar ik begrijp nu dat het juist de ontoegankelijkheid van die wereld is geweest, die mij altijd in haar ban gehouden heeft. Er was nooit sprake van aanpassing, of van een innerlijk veroveren van dat “exotische.” De ontroering, ja, de hartstocht, waarmee ik nog altijd reageer op de kleuren, geuren en geluiden van mijn geboorteland, zijn niet geboren uit herkenning, maar uit het besef dat wat ik waarneem voor altijd onbereikbaar blijft. (Haasse 1997b: 49)

Heeft de auteur in *De verborgen bron* de aller vroegste herinneringen uit de kindertijd opnieuw tot leven gewekt en getransformeerd tot een hymne aan de natuur en het verborgen moederlijke aspect daarvan? Margot Dijkgraaf (2014: 20) wijst in *Spiegelbeeld en schaduwspel* op het feit dat Haasse is opgegroeid in een milieu en cultuur waar het openlijk en direct verwoorden van je mening en gevoel niet gebruikelijk was. Zelfbeheersing en verinnerlijking stonden hoog in aanzien. In de elementaire metaforen rond Jurjen/Elin verschijnt het reële in een ware ontketening van beelden van stilstand en donker water. Dit water vertroebelt alles wat zich aan het bewustzijn van de verteller presenteert. Het vervormt denken, taal en waarneming, en zal—zoals blijkt uit de laatste regels van de novelle—nooit definitief het zwijgen kunnen worden opgelegd. Zevenveertig jaar later, in *Zwanen schieten*, zou het geheim van *De verborgen bron* opnieuw oplichten. In dit essay beschrijft Haasse hoe zij als meisje urenlang onder de piano lag waarop haar moeder speelde:

In hoge mate gestimuleerd door de romantische pianomuziek waar ons huis altijd van vervuld was, beleefde ik in mijn verbeelding de voorsmaak van glorieuze erotische ervaringen. In werkelijkheid is niets ooit die vroege gedroomde extase nabijgekomen. Het intense genot dat de klankschoonheid me gaf, werd de maatstaf voor wat ik verwachtte van de lichamelijke liefde. Muziek en literatuur zijn me noodlottig geworden, in die zin, dat het imaginaire, de abstracte voorstelling, de geestdrift die taal en toon over kunnen brengen, het onmiddellijk beleven in de weg staan. (Haasse 1997b: 45)

Die verwachting van glorieuze erotische ervaringen is de beleving in de weg blijven staan. De beleving kon op geen enkele wijze beantwoorden aan een oneindige subtiliteit, namelijk een tot klank worden van de moederlijke liefde. De vraag is: richt de schrijfster in *De verborgen bron* een monument op voor de liefde die zij nooit direct gekend heeft? Een liefde die over haar gekomen is als de oneindige subtiliteit van de muziek uit de klankkast van de piano als een metafoor voor het moederlijk lichaam? Een liefde, die zo weinig lichamenlijk was dat de lichamenlijke liefde later ervaren wordt als te weinig subtiel; in zijn directheid een te schamel substituuut voor de nooit ingeloste en nooit in te lossen suggestie? “Lichamenlijkheid speelde daarbij toch een ondergeschikte rol”, zegt Jurjen; zijn leven met Rina wordt omschreven als “zakelijk” en “zelfs antiseptisch” (VB 12). Jurjens aanroepen van een moederlijke ontferming in de natuur in explosies van ritme, klank, en poëzie komt dicht in de buurt van de eerste overgave die als golven van muziek over het meisje dat de schrijfster was, is heen gekomen, liggend onder de grote klankkast van de piano, als onder het tot klank geworden maternale lichaam, in de voortijd van de eerste identificaties. In deze liefde overstijgen zowel auteur als personage—in een parallel bestaan—het ondenkbare van de dood door op haar plaats—op de plaats van de dood en het denken—de moederliefde te postuleren als de vervoering van de muziek, het ritme, de klank, het poëtische in de tekst (Kristeva 1991: 281). “Alles wat met seksualiteit te maken had bleef bij ons thuis onbesproken. Het was alsof dat aspect van het menselijk leven niet bestond”, zegt Haasse in *Zwanen schieten* (Haasse 1997b: 44). Uit de klankkast van de piano is een meer dan honderd titels tellend oeuvre ontstaan. Geboren worden uit het water wil zeggen: geboren worden uit het moederlichaam (WV 115–133). Alle elementen in *De verborgen bron*—vuur, aarde, wind, en water—worden waargenomen “als door waterlagen heen”, zoals Haasse (2000b: 238) het formuleerde in haar recensie van *Het plantaardig bewind* van Hamelink. Door waterlagen heen, is door tranen heen. Wat water en tranen gemeen hebben, is dat zij de grote metaforen zijn van de “niet-taal”, of de moederlijke “semiotiek” die aan de talige communicatie ontsnapt (Kristeva 1991: 278).

Uit de discontinuïteit van de beelden kan worden opgemaakt dat er iets stagneert; dat het bewustzijn door een fatale stilstand heen wil breken. De “daimoon van Breskel” (VB 26)—de sterke drift die zich aldus Haasse manifesteert in Elin (Dijkgraaf 2014: 292)—doorbreekt de stilstand van de vrouwenlevens in dramatische ontketeningen, die de stagnatie trachten op te heffen. De beelden die vervolgens in het bewustzijn stromen, zijn beelden voor wat het bewustzijn al schrijvend integreert, om niet te verstarren. Een allesoverheersende tendens tot stagnatie—eeuwenlange stilstand voor de vrouw, omdat zij het aardse, eigene, vlees en bloed, en al dat daarmee samenhangt zonder meer heeft verworpen, zoals Haasse het in “De vrouw van Lot” noemde (WV 67)—is ook in *De verborgen bron* de belangrijkste geste van de personages.

De verborgen bron is als een grandioze ode; een beschrijving van de terugkeer naar de moeder. De terugkeer naar de moeder is volgens Kristeva (1991) geworteld in de obsessieve angst voor de armoede van de taal. Onbewust denkt het subject: “als de taal niet bij machte

is mij te situeren en uit te spreken tegenover de ander, veronderstel ik—wil ik geloven—dat er iemand is die deze armoede aanvult” (Kristeva 1991: 280). Voordat de taal het “ik” in het leven roept door middel van grenzen, afscheidingen, en duizelingwekkende afgronden, stelt de Moeder als het principe dat betrekking heeft op de niet-taal of het lichaam, dit onnoembare “*nous*” als een goddelijke kern aanwezig (Kristeva 1991: 280). Hier was het nog-niet subject ooit geborgen.

Hoewel de protagonist van *De verborgen bron* zich tot de realiteit wendt (VB 108), gaat zijn besluit vergezeld van een totale ontketening van de modaliteiten van het water—een ontketening waarachter “die vroege gedroomde extase” (Haasse 1997b: 45) verschijnt in een “subtiel gamma van hoorbare, tastbare en zichtbare sporen die ouder zijn dan de taal” (Kristeva 1991: 281). In werkelijkheid is niets dit weergaloze gamma van geluiden ooit nabijgekomen. In *De Verborgene Bron* is de natuur een organische materie en de verbeelding een onuitputtelijke krachtbron om een liefde te projecteren die alle beelden onderbrengt bij het meest betrouwbare menselijke perspectief dat het nog-niet subject inbedt: de moederlijke omhulling. Ook Bachelard zit op die lijn. In *Water and Dreams* citeert hij in dit verband een verhelderend citaat van de psychoanalytica Marie Bonaparte:

Het is niet omdat de berg groen is of de zee blauw dat onze liefde zo grenzeloos is, maar omdat een herinnering voorbij het geheugen ervaart dat het zich opnieuw kan incarneren in de blauwe zee, in de groene bergen. En dit deel van de onbewuste herinnering is het gevolg van de grote, diepe liefdes van de kindertijd. (Bonaparte geciteerd in WD 116)

Zodra we een realiteit liefhebben met onze hele ziel, dan is deze realiteit zelf, zo meent Bachelard, “een ziel en een herinnering” (WD 116). *De verborgen bron* is één grote evocatie van dit “landschap van de ziel” (Van Zonneveld 2004: 9); de herinnering aan een koestering die voor de schrijfster zelf bestond uit de afwezigheid ervan.

In Huis Breskel wordt het oudste verlangen omhuld te worden—namelijk door de moeder van de persoonlijke voortijd—herbeleefd. De moeder is volgens Kristeva (1991) “een voortdurende scheiding, een deling van het vlees zelf, en dientengevolge een deling van de taal” (283). Tussen lichaam en taal openen zich myriaden van beelden—huis, grot, labyrint, kooi. Dromers die dergelijke dromen dromen, verliezen gaandeweg iedere houvast en komen terecht “in the matter and substance of the shadows, lived in the most fundamental ambivalence of all, the ambivalence of life and death” (ERR 151). Het is in deze donkerte dat de beelden van het huis, de buik, de grot, het ei, en het ronde zaad zich clusteren in een oerbeeld van het onderbewuste in haar “perfect cavity—the perfect womb” (ERR 151).

5.7 DE VROUW VAN LOT: EEN TERUGBLIK

Het verstenen van de vrouw van Lot staat volgens Haasse voor het achterlaten van “het aardse, eigene, vlees en bloed en al dat daar mee samenhangt” (WV 67) bij de intrede van

de patriarchale orde. De vrouw van Lot staat symbool voor de verbondenheid met deze verstenende, eens kloppende materiële wereld van vlees en bloed (WV 67). In *De verborgen bron* heeft Hella S. Haasse deze verstening tot in alle details beschreven. Het achterlaten van “het aardse, eigene, vlees en bloed” staat letterlijk voor het achterlaten van de dochter. De moeder Elin kijkt, anders dan de vrouw van Lot, niet om naar haar dochter. De dochter is daarop verward tot een masker van zelfbeheersing en reserve; een pilaar van zout. Moeders en dochters vormen een keten van overdracht. De dochter wordt steeds opnieuw verlaten. De auteur schrijft geen herinneringen aan de kindertijd, maar “stukken kindertijd” die het kind-worden van het heden zijn (Deleuze & Guattari 1994: 167, 176).

Deze verlatenheid wordt steeds opnieuw herhaald in *De verborgen bron*. Dorine is niet werkelijk aanwezig in het leven van haar dochter, iedere zomer opnieuw vertrekt ze. Dan treedt aarzeling in, een ontrouw, het “net niet” in het gebaar van de handen, verwijzend naar de uitgebleven handeling. Ook Elin is niet aanwezig voor Rina; zij staart niet slechts over een zee als over een decor, maar zij zwemt het water in, waarmee het geënceneerde karakter van het leven van de moeder wordt herhaald in een geënceneerde verdrinkingsdood. De overeenkomst tussen de drie vrouwen is: alles is onwerkelijk. Het leven stroomt niet meer. En daarmee komen we in het domein van de depressie, het domein van de schaduw die wordt geworpen over het fragiele ego dat zich nauwelijks kan onderscheiden, en dat de natuur inroept op de plaats van de moederlijke ontferming (Haasse 1997b: 48–49). *De verborgen bron* herhaalt dat ene onuitwisbare uur van het verlaten worden. Elke herhaling is een variatie van de figuur die eraan voorafging en die erop zal volgen. Het verlies is ten diepste verbonden met de dubbele tijdstroom. Zij vormt het *perpetuum mobile* van deze novelle: het is alsof alles iets vluchtigs heeft, iets verwaaid dat nooit verder komt dan het moment van haar ontstaan. Breskel, zegt Jurjen, “kan alleen bewoond worden door lotuseters”³³ (VB 32). In de derde generatie zal de melancholie culmineren in de doodverklaring aan de moeder. Rina zegt tot slot: “Ik heb mijn moeder niet gekend. Zij heeft mij ter wereld gebracht, in ander opzicht heeft zij voor mij niet bestaan” (VB 116). Tot slot verklaart zij Elin dood: “Zij is dood” (116). Haar uitspraak markeert het echec van de moeder-dochter verhouding—het echec van de liefde—en geeft Rina de tragische macht van rechter.

De vloeiende beelden van water stollen in de gestiek van de vrouwen. Vervolgens valt het haperen van het gebaar samen met het stilvallen van de relaties tussen de vrouwen. De handen verwijzen naar ontrouw, abortus, laten “creperen” (Meinderts’ woorden), en ten slotte naar een symbolische moedermoord. Recursief, als in het droste-effect, verplaatst het verlies zich in steeds nieuwe omhulsels. De inhoud van het verhaal is niet meer dan een “dun lijntje in het boek” (Haasse geciteerd in Mertens 2003: 36). De roman doet volgens de schrijfster een beroep op waarnemingsvermogens die we in het dagelijks leven maar zelden gebruiken (2003: 36), en speelt zich af in domeinen waar de plantenwereld resoneert in een gedempt vegetatief bewustzijn, dat ouder is dan de taal. De vrouwen maken geen deel uit van een genealogie die opgenomen is in het officiële vertoog; zij zijn verbonden

³³ Lotuseters zijn dromers, term uit de Odyssee.

met de onderstroom ervan. Deze wordt ervaren in de oneindig verrukkende materialiteit van een gistende, vochtige aarde. Het is deze aarde die de tactiele vertrouwensband met de wereld—verbroken door de ontrouw in het gebaar van Dorine, en door de ontrouw van de daad van Elin—herstelt. Onder de getande tijd van schuld en boete ligt onverstoortbaar een langzaam circulerende, vegetatieve tijd; een tijd die haaks staat op die andere tijd, maar die haar in precies de goede hoek doorsnijdt. De tactiele tijd van het water en de door vocht verzadigde aarde transformeren de pijn van de herinnering, verzoenen aarde en water, en brengen een stilte teweeg die wiegt als in een droom, dieper dan de slaap.

Jurjens visioenen van de natuur transformeren zijn vertoog van morele verheffing tot een wiegeliel van het water, dat hem voor altijd inbedt in een elders, dat blijft verlokken als het ruisen van een verboden bron. “Het moederschap metamorfoseert niet alleen weefsels van haar lichaam,” mijmert Jurjen over Rina, “het maakt ook haar wezen milder en toegankelijker” (VB 115). De toegankelijkheid van het moederlichaam wordt echter niet door Rina belichaamd, maar door de bedwelmende, vochtige aarde. Het alledaagse leven met Rina kan aan het heimwee naar dat grote lichaam op geen enkele wijze tegemoetkomen: “Hoe dan te verklaren dat wij niet nader tot elkaar gekomen zijn?” peinst hij (VB 115). Het antwoord op die vraag ligt in de twee werelden-paradox: de werkelijkheid van het leven met Rina loopt niet parallel aan de mythische tijd die eraan ten grondslag ligt, en is er niet mee verweven. Steeds opnieuw gloort door de kieren van de dagelijkse werkelijkheid het duistere rijk van de moeders, dat alles in haar numineuze lichaam opneemt en verzoent. Aan het eind van de novelle verkiest Jurjen de werkelijkheid als bron van ware kennis. Maar voor het zover is, beschrijft hij niets dan weergaloze affecten die volledig gebaseerd zijn op de vroegste herinnering gedragen te worden door het waterrijke element en het geluk waarmee die eerste ervaring van gewiegd te worden, gepaard gaat. Haasse stelt “het bovenzinnelijke” voor als een oneindige, zalige aanraking. Het tactiele, het tastbare, is in *De verborgen bron* de preconditionie waarop het zichtbare verschijnt, als een oneindig en verrukkend aangeraakt worden. Volgens Bachelard kan alleen de materie deze vroegste impressies oproepen: zij is een emotioneel *goed*, aangezien “only matter can become charged with multiple impressions and feelings” (WD 50).

5.7.1 GERAAKT DOOR HET DETAIL

In de inleiding heb ik gesteld dat in Haasses parabel van “De vrouw van Lot” iets oplicht van de persoonlijke mythe van Hella S. Haasse. De inhoud van deze mythe is volgens Charles Mauron (1963) een onbewust conflict dat de schrijver in verschillende fasen van haar oeuvre inspireert. Zij verschijnt in de jonge volwassenheid in een dramatisch getoonzette serie beelden en geeft aan het oeuvre een grote, structurele coherentie.

Na mijn lezing van *De verborgen bron* werd mijn belangstelling gewekt voor de foto’s die Haasse heeft vrijgegeven voor het digitale Hella Haasse Museum.³⁴ In hoeverre is op

³⁴ Zie noot 6 pag. 15.

de foto's iets terug te vinden van "het essentiële moment nu" dat beschreven wordt in *De verborgen bron*? Wat op de foto's van het digitale archief onmiddellijk in het oog springt, is het gestileerde gebaar dat in ook *De verborgen bron* beschreven wordt. In de foto's speelt het *decor* een opvallende rol. De natuuraferelen waartegen Haasse, haar grootouders, en zijzelf staan gefotografeerd, zijn geschilderde decors. Dit gegeven komt overeen met de beeldtaal uit *De verborgen bron*. Het is mogelijk dat in *De verborgen bron* niet slechts het decor van de familieportretten wordt beschreven, maar ook een kindertijd waarin het *decorum* een grote rol speelde. Decorum bepaalt de gebaren op de foto's in de novelle. Ik focus nogmaals op de foto van Rina, die zich met grote precisie in het geheugen van de verteller etst:

Op het eerste gezicht alleen een stijf, ouderwets kinderportret, maar bij nadere beschouwing schuilt er iets spookachtigs in. Door een vergrootglas bekeek ik de ogen en de mond van het kind, dat zo opzettelijk stram in de houding staat als een soldaat op wacht. Zij schijnt twee gezichten te hebben: één week, argeloos, onvolgroeid, dat bij haar leeftijd past, en één met strengere scherpere omtrekken, dat als een transparant masker het eerste bedekt. (VB 97)

In de beschreven foto wordt het gezicht van Rina tot een masker, waarachter het zachte kindergezicht op het punt staat te verdwijnen. Het chiasme tussen dood en leven, masker en gezicht, wordt drie keer herhaald: in de ogen; in de mond; en in het voorhoofd. In de ogen ligt dezelfde dubbelheid, dezelfde strakke ontzuivering, maar ook de naglans van angstige verwondering. In de mond: bevende lippen, onder beheersing en bitterheid.

De ogen staren strak, ontzuiverd, argwanend de wereld in, maar diep in hun pupillen ligt nog een naglans van angstige verwondering. De mond heeft enigszins verdoezelde contouren, en schijnt te beven als vóór hevig huilen; maar waar de lippen elkaar raken is een smalle schaduwlijn, die aan de mond een uitdrukking geeft van zelfbeheersing en voortijdige bitterheid. (VB 98)

De foto in *De verborgen bron* is een dubbelportret—weekhartig kind en verstarde volwassene ineen:

Het brede, blanke vlak van voorhoofd en slapen is nog onbeschermd, kwetsbaar. Alleen een onnatuurlijk groot zelfbedwang stelt het kind in staat om hals en hoofd zó te houden, dat bij de toeschouwer een indruk van bewuste weerbaarheid wordt gewekt. (VB 98)

"Starend naar het portret van het eenzame kind," zegt Jurjen, "heb ik—het is moeilijk onder woorden te brengen—het gevoel alsof er een blinddoek van mijn ogen is weggenomen" (VB 98). Het tot symbool bevroren moment, is het moment waarop de verteller het meisje

ziet als zichzelf. Het meisje staat op het punt te verstarren en dit moment staat steeds opnieuw op het punt te gebeuren als de foto opnieuw gezien wordt. Haasse schrijft in *Zelfportret als legkaart*: “Het kind, het meisje dat ik geweest ben, leeft in mij. Het ‘ik’ heeft grotere expansiemogelijkheden, maar de samenstelling is niet veranderd” (ZL 32).

Als de samenstelling niet verandert, wat zien we dan, als we het portret uit *De verborgen bron* als een transparant over de openingsfoto in het digitale Hella Haasse Museum (nu het Digitaal Literatuur Museum) leggen—namelijk het kinderportret van de achtjarige Hella in fluwelen jurk waarmee de site opent? Gaat achter het portret van de achtjarige Rina in *De verborgen bron* het portret van de achtjarige Hella schuil? Ik beseft dat ik—evenals Jurjen—in een voortdurend proces van ver- en onthulling terecht dreig te komen. Toch dringt zich de vraag op of het beroemde kinderportret van Hella S. Haasse, dat door de prominente plaatsing op de site gaat functioneren als een icoon van haar schrijverschap, de kernsituatie verbeeldt waarop het portret van Rina uit *De verborgen bron* gebaseerd is.

De portretfoto van Hella S. Haasse is genomen op 2 februari 1926 en heet “Een verjaardagsportret voor moeder in haar sanatorium te Davos en voor vader in Indië” (Alofs 1981: 5). De foto is door een fotograaf gemaakt in de tijd dat Hella’s moeder, die net als Dorine dilettant kunstenares was, plots uit het leven van Hella verdwijnt om te worden opgenomen in een Zwitsers sanatorium. Hella verliest niet alleen plotseling haar huis en moeder, en het tropische landschap van haar kindertijd, maar wordt ook ondergebracht bij grootouders in het kille Nederland. Deze grootouders lijken het narratieve materiaal te spiegelen van de strenge Van Starvolds in *De verborgen bron*. Op de site van het Hella Haasse Museum staat het verlies van huis, moeder en haard als volgt beschreven:

Toen Hella bijna zeven jaar is, werd haar moeder ernstig ziek. Zij moest voor herstel van haar longen naar Europa, waar ze naar een sanatorium in Davos (Zwitserland) ging. Vader bleef in Soerabaja, maar Hella en Wim werden ondergebracht bij hun grootouders in Nederland. Wim kwam bij de grootouders van vaderskant in Baarn; Hella in eerste instantie bij hun grootouders van moederskant in Heemstede. Ze kon daar niet lang blijven (De Groot 2008: 15).

In het autobiografische *Zelfportret als legkaart* (1954/1963) schreef Haasse:

Ik verhuisde naar B., de woonplaats van mijn andere grootouders. Daar zij geen twee kinderen in huis konden hebben, besloot men dat ik de jaren van mijn moeders afwezigheid zou doorbrengen in een kinderpension. Deze inrichting stond onder beheer van drie dames, moeder en dochter en een vriendin van de dochter. [...] Ik maakte merklappen met letters en cijfers erop, kleedjes met meanderranden, vilten speldenkussens en servetzakjes, boekomslagen en naaldenboekjes zonder tal. Nog zie ik in gedachten de repen en lappen oogjesstof waarop ik met rode en blauwe draden eindeloze reeksen kruisjes borduurde; de naald ging op en neer, achterom, onderdoor, enzovoorts, ad infinitum. Terwijl ik mijn

best deed telkens het juiste aantal gaatjes over te slaan, dacht ik aan andere dingen. Uit zelfbehoud spon ik de dromen uit die ik me van 's nachts herinneren kon, verzon verhalen. Ik leerde vrij snel begrijpen dat ik deze fantasieën niet aan de “tantes” moest vertellen. (ZL 42)

In *Het dieptelood van de herinnering* wordt duidelijk wat “die andere dingen” zijn waar het kind aan dacht: “In de periode tussen mijn zesde en negende jaar, toen ik in Nederland op kostschool was, heb ik mij vaak door mijn ouders in de steek gelaten gevoeld”, schrijft Haasse (2004a: 189). “De wijzers van de klok wezen mét de uren, onophoudelijk nieuwe taken, nieuwe plichten aan. Het kind zat te mazen en te stoppen” (VB 99), denkt de verteller in *De verborgen bron* over het leven van Rina bij de grootouders. “Het las Frans, het maakte sommen en taal oefeningen, het leerde zich met onkinderlijke beheersing schikken in iedere omstandigheid; het werd door twee starre oude mensen gevormd naar het voorbeeld van de ideale dame uit een vervlogen tijdperk” (VB 99). Dit kind uit de gegoede burgerij, in de veertiger jaren van de negentiende eeuw, “bezat dankzij de toelage van de Breskels voorrechten die haar nog eenzamer maakten” (VB 99). De krampachtigheid, de gereserveerde houding, de eenzaamheid die uit het portret van Haasse spreekt, vertonen een sterke overeenkomst met de beschrijving van het portret van Rina in *De verborgen bron*. Kijken we nogmaals door de ogen van de verteller naar het portret van het kind Rina—“Op het eerste gezicht alleen een stijf, ouderwets kinderportret, maar bij nadere beschouwing schuilt er iets spookachtigs in” (VB 97)—en kijken we dan naar het portret van de achtjarige Hella (zie Figuur 1).

De portretfoto van de ongeveer achtjarige Rina dwingt ons opnieuw na te denken over de portretfoto van de achtjarige Hella. Geen van beide lenen zich voor huiselijke mijmeringen over de onschuld van het kind. Het portret heeft iets spookachtigs in haar zelfbeheersing. Is dit het portret waarin de kunstenaar wordt geboren? Dan is het een geboorte die gepaard gaat met desintegratie, met eenzaamheid, en verlies: “Zij schijnt twee gezichten te hebben: één week, argeloos, onvolgroeid, dat bij haar leeftijd past, en één met strengere scherpere omtrekken, dat als een transparant masker het eerste bedekt” (VB 97). Het lijkt erop dat Haasse in *De verborgen bron* tracht zich te verzoenen met de meest dramatische periode uit haar leven—met die periode tussen haar zevende en negende jaar, toen zij in Nederland op kostschool werd gedaan, en zich door haar moeder in de steek gelaten heeft gevoeld.



Figuur 1. Portret van de achtjarige Hella S. Haasse (Foto door J. Coerdès, Baarn, 2 februari 1926)

Het is opvallend dat Rina de enige in de novelle is die geen enkel geheim lijkt te hebben. Of kent de volkomen heldere en transparante Rina toch een geheim? Zou het kunnen dat zij een alter, of beter een *inner* ego is van het kind Hella, dat niet begrijpend, op zevenjarige leeftijd wordt losgerukt van haar moeder, haar huis, de zintuiglijke overvloed van geluiden, kleuren en geuren van de tropen, om te worden ondergebracht bij haar grootouders van moederskant “in een saaie provinciestad” in het koude Nederland, die haar vervolgens onderbrengen in een vreemd pension, geleid door oudere dames met van alle verbeelding verstoken, strikte opvoedkundige methodes, zoals beschreven in *Zelfportret als legkaart?* In *Zelfportret als legkaart* en *Zwanen schieten* beschrijft Haasse hoe zij samen met haar moeder na de overtocht uit Indië aankwam in Genua. Haar beide grootmoeders stonden te wachten op de kade. “Bij het zien van die twee damesgestalten in donkere Europese kleding, die glimlachend, ontroerd, wuifden met hun zakdoeken, be kroop me een gevoel van naderend onheil dat me niet meer los zou laten” (Haasse 1997b: 28). De twee damesgestalten in donkere kleding blijken inderdaad in het teken van onheil te staan. Het kind Hella maakt via haar grootmoeder kennis met emotionele en fysieke hardvochtigheid, die zij later, met een al even stoïcijnse nuchterheid beschrijft:

Handastelijkheid was bij mijn grootmoeder een uitlaatklep voor emoties die zich niet onder woorden lieten brengen. Woede, verdriet, angst, alles ging gepaard met klappen. Onmacht om te troosten, om liefde te geven vertaalde zij in een klets om de oren. Als kind raakte ik in de grootste verwarring door dit tegenstrijdige gebruik van geweld. Nog maar een paar dagen nadat ik getuige was geweest van haar uitbarsting van razernij tegen de man in de trein, overrompelde mij bij het wakker worden de plotselinge, onverwachte afwezigheid van mijn moeder. Zij was heel vroeg in de ochtend naar Zwitserland vertrokken. Zonder omwegen deelde mijn grootmoeder mij dit mee: “Mammie is erg ziek.” Toen ik in tranen uitbarstte gaf zij mij een klap: “Als je niet ophoudt met huilen, gaat ze dood” (“Hoilen” zei ze.). (Haasse 1997b: 29)

In de steek gelaten door haar moeder moest het kind Hella zien te overleven in de onbegrijpelijke wereld van een onberekenbare en om zich heen slaande grootmoeder. Deze plaatste het kind al snel zonder al te veel plichtplegingen in een kinderpensionaat (Haasse 1997b: 29). De hardvochtige benadering moet het toch al eenzame kind hebben teruggestoten in een beklemmende verlatenheid, die in Rina indringend wordt beschreven. Opmerkelijk is ook dat Christian van Starvold, de vader van Rina, die net zoals de vader van de auteur (volgens de emotionele duiding van het kind) “verraden” wordt door zijn vrouw, in Nederlands-Indië sterft (VB 116). Dit is opmerkelijk omdat er in de novelle geen enkele verwijzing is naar de voormalige Nederlandse kolonie, en bij nader inzien geen enkele verwijzing naar welke concrete locatie dan ook. De locatie Nederlands-Indië is een discontinuïteit die geen functie heeft in de novelle. De tijdruimte van *De verborgen bron* is er een van “lotusbewoners” (VB 32). Deze lotusbewoners bevinden zich in een abstracte, vreemde

wereld waarin de personages alleen functioneren als geïsoleerde privépersonen, die geen enkele connectie hebben met hun land, dorp, stad, of een sociaal milieu, en daarnaast volkomen los staan van hun familie en hun tijd. Nergens worden Jurjen, Christian, Rina, of Elin deel van een sociaal geheel. Zij zijn en blijven, net als hun auteur, alleen op de wereld.

“Uiteindelijk is het beeld dat ik van Haasse heb dat van een in alle opzichten ontheemd auteur,” schrijft Margot Dijkgraaf (2014: 300) in de epiloog van *Spiegelbeeld en schaduwspel*. Dat beeld wordt in de jeugdnovelle *De verborgen bron* bevestigd. De personages zijn uitermate ontheemd. Hun heimwee gaat uit naar een onbereikbare, of nooit gekende liefde. Hun queeste wordt nergens onderdeel van de queeste van een sociale groep. Alle personages—Meinderts, Jurjen, Elin, Dorine, en Rina—zijn solitaire personages, verloren in een onbestemde wereld die zij niet begrijpen en waarin zij geen andere missie hebben dan op zoek te zijn naar zichzelf, naar hun “eigenlijke kern.” Privacy, isolatie, en vervreemding zijn essentiële kenmerken. Hun privéleven wordt nergens geïnterpreteerd in het licht van sociale en politieke gebeurtenissen. Nergens is er iets zichtbaar van een lokale realiteit uit de jaren vijftig in Nederland. *De verborgen bron* staat met de rug naar iedere sociale of politieke werkelijkheid. Zij valt buiten de normale ruimte en buiten de normale tijd.

De verwijzing naar Nederlands-Indië wordt alleen betekenisvol in een groter verband dat zowel het leven als de tekst structureert. “Nee,” zegt Jurjen tot slot tegen Rina over de dood van haar moeder, “dat is niet de dood, dat is *een souterrain* van het leven dat zich aan onze waarneming, aan ons oordeel onttrekt” (VB 116, cursivering toegevoegd). Verschuift de traumatische gebeurtenis van het verlies van de moeder van het werkelijke *sanatorium* naar een fictioneel *souterrain* “dat zich aan de waarneming onttrekt?” Die connotatie dringt zich steeds meer op. Ook Sera, uit de reeds besproken roman *De meermin*, heeft een moeder die is opgenomen een psychiatrische inrichting. De locatie van de moeder in het oeuvre van Haasse is hoe dan ook unheimisch te noemen.

Over het huwelijk van de ouders van Elin in *De verborgen bron* zou Haasse in 1976 schrijven: “Hoeveel verzwegen en verborgen leugen was er in die levens, in dat huwelijk? Zochten zij elkaar om in een ‘société d’admiration mutuelle’ juist een artistiek en wetenschappelijk falen te kunnen vergeten?” (Haasse geciteerd in Geerinck 1976: X). De weinig in de autobiografieën besproken moeder van de auteur, Käthe Diehm Winzenhöher, is—evenals het personage mevrouw Breskel—pianiste. De vader is, net als de vader in *De verborgen bron*, dilettant wetenschapper. De verdubbeling of afschaduwing van leven en werk werkt niet alleen door via de verteller, maar zit in alle personages. Het portret van Dorine vertoont cruciale overeenkomsten met het tekstuele portret van de moeder van de schrijfster.



Figuur 2. Verlovingsfoto van Käthe Diehm Winzenhöher en Willem Hendrik Haase (Foto door N. V. Charls en Van Es & Co, Nederlands-Indië, circa 1915) (De Groot 2008: 8)

Op de verlovingsfoto van Katharina Diehm Winzenhöher en Willem Hendrik Haase (Figuur 2) staan beide ouders afgetekend tegen het decor van een dramatische lucht en al even onbestemde zee. Is de geësceneerde verlovingsfoto van een starende Dorine over een geschilderde zee in *De verborgen bron* een tekstuele bewerking van de verlovingsfoto van Käthe Diehm Winzenhöher die in *Ik besta in wat ik schrijf* (De Groot 2008: 8) is afgebeeld? Wat overeenkomt is het decor waartegen de personen gefotografeerd wordt en de nadrukkelijk van een camera bewuste blik. Op grond van mijn lectuur van de foto's in *De verborgen bron* beargumenteer ik dat deze twee foto's elementen bevatten van de kernsituatie die Haase tot schrijven moet hebben gedreven—als een middel om deel te hebben aan een onbegrijpelijke werkelijkheid die voor het eenzame en onwortelde kind Hella niet te bevatten was. Volgens Margot Dijkgraaf (2014: 291) is *De verborgen bron* een boek waarover Haase maar zeer moeizaam kon spreken. Ze omcirkelt het niet kunnen spreken in het gesprek met Dijkgraaf. Het gesprek voert haar terug naar de tijd waarin ze het boek schreef—een moeilijke periode in haar leven, aldus Dijkgraaf. Haase wilde er niet over uitweiden (Dijkgraaf 2014: 293). In *De verborgen bron* wordt het niet kunnen spreken, zoals ik in mijn inleiding over de vertelsituatie liet zien, gethematiseerd in alle personages.

Kern van een persoonlijke mythe is dat er niet over gesproken kan worden. Kon dat wel, dan zou de drijvende kracht onder een oeuvre verloren gaan.

De persoonlijke herinnering is echter niet genoeg om een tekst tot kunst te maken, ook de onvrijwillige herinnering niet (Deleuze & Guattari 1994: 171). Kunst, zegt Haasse (1965: 13), is “de uitdaging aan het geijkte, de aanranding van het verstarde.” Weliswaar is een kunstwerk een monument, maar het is niet een monument dat een persoonlijk verleden herdenkt. Het monument is niet de persoonlijke herinnering, maar de verbeelding ervan (Deleuze & Guattari 1994: 168). Bachelard spreekt van een “ontological philosophy of childhood” (PR 20). Hij voegt daaraan toe: “*Childhood lasts all through life*” (PR 20, cursivering in origineel). Het kind-worden van het heden actualiseert zich in de eenzaamheid, het dagdromen, en de mijmeringen van een “kosmische kindertijd”, die, aldus Bachelard steeds opnieuw actualiseert.

In our opinion, it is in the memories of this cosmic solitude that we ought to find the nucleus of childhood which remains at the center of the human psyche. It is there that the imagination and memory are most closely bound together. It is there that the being of childhood binds the real with the imaginary, that it lives the images of reality in total imagination. And all these images of its cosmic solitude react in the depth of the child's being; aside from his being for other people, a being for the world is thus created under the inspiration of the world. That is the being of cosmic childhood. (PR 108)

We hebben vastgesteld de novelle wordt bepaald door stroming en stagnatie, en dat die dubbele beweging samenkomt in die ene foto van Rina, waarvan ik op grond van de overeenkomst in beeldtaal vaststel dat zij gebaseerd is op de iconische foto van het kind Hella in het digitale Hella Haasse Museum. Er is nog een ander, in dit verband sprekend beeld in het oeuvre van Haasse dat Hanneke Stouten (2006: 114) beschrijft in “Herboren uit de hete as: Over de vogel Phoenix en de historische romans van Hella S. Haasse.” Dit beeld hangt samen met Haasses research voor *De ingewijden*. Hier stuitte Haasse op de *Eidylliae* van de Romeinse dichter Claudius Claudianus (Stouten 2006: 36). Wat Haasse trof in de *Eidylliae* was de fascinatie van Claudius Claudianus voor het bevroren van water tot ijs (Stouten 2006: 36.) De *Eidylliae* beschrijft in detail de verwondering die Claudianus bevangt als hij voor het eerst een klomp ijs ziet, waarvan het binnenste nog vloeibaar is (Stouten 2006: 36). Haasse treft die passage als een blikseminslag:

Als Indisch meisje brak ik in Holland ijspegels van de boomtakken en realiseerde me vol verbazing dat water een vorm kon hebben. Gedurende die paar ogenblikken was ik geen kind meer, maar een groter bewustzijn. Ik zag mezelf en mijn leven, mijn latere “zijn” als een totaliteit. Ik kan nog steeds geen woorden vinden om die overrompelende ervaring en die innerlijke verwijding te beschrijven. (Haasse geciteerd in Stouten 2006: 36)

Haasse wordt overweldigd door het beeld van een ijspegel waarvan het binnenste nog vloeibaar is. Het inslagmoment is het lezen van een klassiek gedicht over het bevriezen van ijs en dit moment brengt een soort Epifanie teweeg waarin zij zichzelf in een flits ervaart als een totaliteit. Het moment verbindt leven en werk: “Ik zag mezelf en mijn leven, mijn latere ‘zijn’ als een totaliteit”, aldus Haasse. Het bevriezen van het vloeibare water tot ijs raakt dan ook aan de persoonlijke mythe van de schrijfster.

De materieel-semiotische lezing leidt tot het beredeneerde inzicht dat iets van de kernsituatie van de schrijver—verbonden met een materieel element—steeds opnieuw herschreven wordt tot figuren en tekstfiguren die tekst en leven structureren. Door het spoor van het water te volgen, werd het onverwachte verband zichtbaar tussen de vrouw van Lot uit de bundel *Een kom water, een test vuur*; de gedichtenbundel *Stroomversnelling*; de novelles *De verborgen bron*, *De ingewijden*, *De meermin*, en *Een nieuwer testament*; en het portret van de achtjarige Hella Haasse dat prijkte op de homepage van het digitale Hella Haasse Museum.

5.7.2 HET ONZEGBARE ALS CREATIEVE FACTOR

Het onzegbare staat voor wat in de taal niet gedacht of gezegd kan worden. In de taal opent, zoals Haasse zegt, de metafoor de weg naar het inzicht (Haasse in Kuitert & Rotenstreich 2002: 20). De opvatting dat de metafoor verwijst naar het onnoembare, naar datgene wat niet meer beschreven kan worden, sluit aan bij wat in een materiele semiotiek manifest wordt: metaforen bewerkstelligen een verblinding en een transport van betekenis “naar een punt waar betekenis in de war raakt, maar waar de hartstochtelijke duisternis voortleeft” (Kristeva 1991: 400).

Deze hartstochtelijke duisternis licht op in de overweldigende metaforiek van stromend en stilstaand water, in de gestiek van de handen, in het afsnijden, het afdrijven, het stokken van de gebaren. De herhaling is tegelijkertijd universeel en persoonlijk. Er is “iets” dat aan de oppervlakte wil komen, maar waarvan de inhoud zo verboden is, dat dreigt de ik te overspoelen. Letterlijk. In *Zwanen schieten* beschrijft Haasse hoe zij, na het vertrek van haar moeder, wakker wordt in haar grootmoeders huis, en ontdekt zij dat haar moeder weg is. Zij barst in huilen uit. De grootmoeder slaat haar om de oren en zegt dat haar moeder zal sterven als zij om haar vertrek huilt. Het in opperste staat van verlatenheid verkerende kind Hella krijgt te verstaan gegeven dat haar tranen de dood van haar moeder zullen veroorzaken. Een gebeurtenis die traumatisch is, moet gefictionaliseerd worden. Heeft het “zij is dood voor mij” van het personage Rina haar wortels in deze traumatische gebeurtenis? We weten het niet, maar er kan in werkelijkheid en in fictie geen traan gelaten worden om het verlies van de moeder. Diezelfde middag neemt de grootmoeder Hella mee naar de bioscoop Tuschinski. In een terugblik schrijft Haasse:

Van de (zwijgende) film die daar vertoond werd is mij altijd één scène bijgebleven. Begeleid door donderende akkoorden van de huispianist kwam op het doek, aan de horizon

van een wijd landschap, een torenhoge vloedgolf aanrollen, terwijl een man zonder benen aan de wielen van een invalidewagen trok, in een vertwijfelde poging aan de watermassa te ontkomen. (Haasse 1997b: 30)

Weer concentreert de herinnering zich in één beeld, dat tot metafoor wordt: die van een invalide die in een vertwijfelde poging om aan de vloedgolf te ontkomen aan de wielen van zijn wagen trekt. Leggen we deze scène naast *De verborgen bron*, dan zien we de bewerking ervan bijna één op één terug. Het bioscoopdoek is verschoven naar het doek van Breskel dat Jurjen in een galerie ontdekt onder de naam *Arethusa fuyante*. Ik citeer nogmaals Jurjens blik op Elins *Arethusa fuyante* en cursiveer de overeenkomst tussen de klap, het trauma, en het fictionaliseren ervan in *De verborgen bron*:

Afgevallen bladeren lagen als bloedplekken op de stenen van het bordes. De rozen schenen, méér dan ooit in werkelijkheid, *een golf, een stortvloed, die naar alle richtingen uitstroomde*; dit gewas uit een koortsvisioen veranderde van wezen terwijl ik ernaar keek, het werd vloeibaar, een zee, *het spoelde het huis binnen als in een lege schelp, sprong als een waterval van de treden van het bordes omlaag en vloeiende uit over het verwilderde gazon, reikend naar een vluchtende gestalte*, die blank afgetekend stond tegen de duisternis van het bos. Ik herkende de nimf. *De blik die zij over haar schouder wierp, was niet vluchtig spottend, maar star van angst, zij vluchtte niet in spel, zij liep om haar leven. Met de armen voor zich uitgestrekt vlood zij in wilde schrik weg van het spookachtig huis.* (VB 113, cursivering toegevoegd)

De vluchtende nimf op het schilderij is een bewerking van de man zonder benen uit de stomme film. Beiden trachten vertwijfeld aan de watermassa (de tranen) te ontkomen. Het met uitzonderlijk geweld gepaard gaande verlies van de moeder is niet te zeggen, niet uit te spreken, verboden. Het kan niet gezegd worden, en niet beweend worden. Maar het trauma verdwijnt niet. Het verspreidt zich via verschuivingen en verdichtingen in een eindeloze keten van overdracht. Op hetzelfde moment dat het creatieve, narcistische kind wordt losgesneden uit de symbiotische relatie met de moeder en dreigt te “sterven,” treedt het binnen in de imaginaire orde, de fictie met haar eindeloze verdubbelingen en spiegelingen.

Hoe ontstaan obsederende beelden, en hoe ontstaat de creatieve persoonlijkheid? Sybren Polet (1996) is van mening dat vroegkinderlijke traumatische ervaringen bepalend zijn voor de psychodynamiek van het schrijverschap. Onder die traumatische gebeurtenissen vallen volgens Polet (1996)

het vroege verlies van de vader, een zwakke vader of een heerszuchtige moeder wat identificatieproblemen met zich meebrengt, de sociale degradatie van het gezin, vernedering

van de vader, vernedering op school, een onheuse behandeling of een onterechte beschuldiging van diefstal, enzovoort. (57)

Uit Haasses novelle *De verborgen bron* blijkt dat aan de niet uitputtende lijst van Polet moet worden toegevoegd: het verlies van moeder, huis, en het landschap van de jeugd, en het eeuwige heimwee daarnaar. Het verlies van het huis is in al zijn gelaagdheid op de eerste plaats het verlies van zijn fysieke aanwezigheid als omhulling en eerste huid; ten tweede haar monumentale aanwezigheid als drager van een familiegeschiedenis die zich erin afgespeeld heeft; ten derde, in haar affectieve betekenis, het verlies van de eerste plek in de wereld waar we thuis zijn; en ten vierde het verlies van het thuis zijn in de kosmische ruimte waar het huis een beeld van is (WV 76). Op haar zesde levensjaar werd het meisje Hella afgesneden van het land van haar geboorte, van haar moeder, vader en broertje. Haar land van aankomst kende ze niet. Ze was eenzaam en ontworteld. “Uit zelfbehoud” trok ze zich terug in “het eenzame spel dat door alle jaren van mijn jeugd mijn meest geliefkoosde bezigheid is gebleven: het verzinnen van verhalen waarin al wat mij overkwam direct of indirect vorm kreeg”, schreef Haasse in *Zelfportret als legkaart* (ZL 42–43). Als gevolg van een rigoureuze lossnijden van haar wortels en een wrede enting op een oude stam, wordt de kunstenaar Hella S. Haasse geboren. De geboorte van de schrijver ziet er aanvankelijk koud en eenzaam uit. In het dubbelportret Rina/Hella wordt zij getoond als de trotse eenzaamheid van een kind dat als een soldaat op wacht staat: stram in de houding, haar tranen nauwelijks bedwongen. Als *De verborgen bron*, zoals Haasse aan Geerinck vertelde, in werkelijkheid gaat over “het geheim van de imaginatie” (Geerinck 1976), dan wordt mijn veronderstelling dat deze novelle niet slechts over de (ver)beeld(ing) gaat, maar de persoonlijke mythe van het schrijverschap van Hella Haasse verbergt, bevestigd. In die mythe speelt de—cultureel bepaalde—verstoorte relatie tussen moeder en dochter een belangrijke rol. In *De verborgen bron* is die breuk letterlijk onzegbaar. Wat gezegd wordt, onderbreekt de mogelijkheid van het zeggen zelf. Tussen teken en betekende verschijnt in het oeuvre van Hella S. Haasse een tweede, onbewuste organisatie, in een keten van elementaire metaforen die zijn samenhang ontleent aan een onbewust complex dat ten dele psychogenetisch is en ten dele cultureel bepaald. Het is de oertekst die de schrijver steeds opnieuw bewerkt. De verstoorte moeder/dochter relatie is eveneens het onderliggend thema van *De ingewijden* en van het titelverhaal *Het tuinhuis* (2006) van de gelijknamige bundel. Aanleiding tot het schrijven van *Het tuinhuis*, zo vertelt Haasse aan Margot Dijkgraaf, was het volgende besef:

Het begin was de ervaring van dat kind dat ineens geen toegang tot haar moeder meer krijgt. De moeder reageert op een manier die dat kind volstrekt niet begrijpt. Dat brengt iets bij het meisje op gang, iets wat haar leven beïnvloedt. Het leidt tot een eerst onbewuste, maar later steeds bewustere kritiek op haar moeder. Die moeder is natuurlijk eigenlijk een stakker, ze wil naar buiten de indruk wekken dat ze gelukkig is, wat helemaal niet waar is. Die dochter ziet dat wel, zij is ook niet gelukkig. Er is tussen moeder en dochter sprake

van een grondeloze incompatibilité d'humeur. Je kunt daar natuurlijk een hele familieroman van maken, maar ik voelde die behoefte niet. (Haasse geciteerd in Dijkgraaf 2014: 284)

“Je kunt daar natuurlijk een hele familieroman van maken.” Mijn onderzoek wijst uit dat Haasse dat wel degelijk gedaan heeft, namelijk in *De verborgen bron*. Op grond van mijn lectuur kom ik tot de conclusie dat Haasse die behoefte wel voelde, maar niet uit kon spreken. Het kind Hella heeft een niet mis te verstaan *spreekverbod* opgelegd gekregen over wat een intens traumatische gebeurtenis moet zijn geweest. Niet verwonderlijk is water het overheersende element van *De verborgen bron*. In *De verborgen bron* wordt een moederlijke voorstelling van de natuur opgericht, op de plaats van “de gedempte angst die liefde heet” (Kristeva 1991: 281). Niemand in *De verborgen bron* ontkomt aan deze angst, die zich uitstort in de waterrijke metaforen van een niet-taal (Kristeva 1991: 278); een semiotiek die aan het talige ontsnapt (Kristeva 1991: 278) en die aarde en water aanroept op de plaats waar de liefde was. Dit—zo wijst mijn lezing uit—is de weg van de jonge Hella S. Haasse en het geheim van *De verborgen bron*.

5.8 WEDEROPSTANDING IN DE NATUUR

Stroming en stagnatie. De verstoorde uitwisseling van gebaren werd het centrale verdwijnpunt in de tekst. Het gebaar bleef uit. Dit uitblijven heb ik verbonden met de breuk op relationeel niveau. Daar bleek het uitblijven van gebaren een gebrek aan een uitwisseling van relaties van de vrouwen onderling te markeren. Ik kom tot de conclusie dat de intrede in de symbolische orde bij de vrouwen in *De verborgen bron* niet tot stand komt. De vrouwelijke personages in *De verborgen bron* moeten kiezen: of de band met de moeder behouden en net als zij buiten de orde van het vertoog vallen, of haar verwerpen en hun verlangens op de vader of diens symbolische vervangingen (de wet, de taal, de kunst, de geest) richten. Zij kiezen voor het laatste. Rina richt haar verlangen werkelijk op de vader: “haar brief [de brief van de moeder] maakt die eenheid [met de vader] kapot” (VB 116). Elin richt haar verlangens eveneens op de vader, maar in haar keuze voor de gereserveerde Christian van Starvold herhaalt zij haar symbiotische relatie met een afstandelijke moeder. In haar keuze voor het kunstenaarschap verwerpt zij die eerste herhaling van een afstandelijke moeder naar een afstandelijke echtgenoot vervolgens opnieuw, om haar verlangen te richten op een symbolische substitutie voor de (wet van de) vader. Elin treedt niet werkelijk binnen in de orde van de taal, de cultuur, en de kunst. Zij onderhoudt, net als haar moeder, een imaginaire, want duale en anderen uitsluitende relatie met de kunst. Zij wordt als subject maar half geboren. Haar keuze maakt niet vrij: zij verdrinkt, en zelfs dat is niet werkelijk.

De transformatie van lichaam naar symbool leidt tot een erotisering van het gehoor, de stem, en wellicht zelfs van het verstand, aldus Kristeva (1991: 277). Het vrouwelijk geslachtsorgaan heeft zich getransformeerd tot een onschuldige schelp (VB 7, 113) die het geluid opvangt dat in het huis en de bossen samenklinkt met het stromen van het eigen bloed. Met deze transpositie wordt de seksualiteit weggewerkt tot het niveau van de veronderstelling, en de vrouwelijke seksualiteit verankerd in de universaliteit van het geluid (Kristeva 1991: 277). Het primair vrouwelijke, materiële, transformeert tot de substantie van het vloeiende, het waterrijke; het elementaire dat, terwijl het definitief verdwenen leek, een tweede opstanding in de natuur beleeft.

Dat Elin voor de kunst kiest en verdwijnt uit het leven van haar moeder en haar dochter is een tragische keuze, die eindigt in een dubbele symbolische moord: een zelfmoord en een ter doodverklaring (VB 102, 106, 113, 116). “Wij willen niets weten. Zij wilde dood zijn, goed, voor ons *is en blijft zij dood*” zeggen de grootouders (VB 102, cursivering in origineel). Het valt op dat Haasse in deze novelle, in de bewoording van Kristeva (1991: 284), de complexiteit en de valstrikken van het moederschap, net als Freud, vooral in een massief *niets* tracht te vangen. Een vrouw laat, aldus Kristeva (1991), haar hartstocht zelden door een ander hartstocht doorkruisen zonder eerst de plaats van haar eigen moeder te hebben ingenomen, zonder zelf moeder te zijn geworden, maar bovenal zonder de leer-schoon te hebben doorlopen de differentiatie van hetzelfde te zijn (290). Door haar leven en haar moederschap op te geven voor de kunst, treedt Elin niet werkelijk toe tot de symbolische orde van de taal, de cultuur en de kunst. Zij onderhoudt—net als haar moeder—een imaginaire relatie met de kunst. Elin blijft gevangen in een imaginair niemandsland en zal zich, zoals zal blijken in *De ingewijden*, moeilijk als vrouw, moeder, en minnares kunnen ontwikkelen. Hoe tot verwerkelijking te komen? Keren we terug naar “De vrouw van Lot” in de interpretatie van Haasse:

Het doel van Lot's vlucht, het zieleheil, scheen haar incompleet zonder de bewogenheid met het andere, achter haar, waar zij bij had gehoord, dat deel van haar leven was geweest. Zij kon niet vooruitgaan zonder te weten wat er gebeuren zou met al dat vertrouwde, waarvan zij zich niet plotseling kon losrukken, al was het dan ook honderdmaal een verdoemde stad, evenmin als Eva gelukkig kon zijn in haar paradijselijke onwetendheid, toen haar de mogelijkheid van een groter vol-maaktheid lokkend werd beloofd. (WV 67)

De groter volmaaktheid die lokkend wordt voorgehouden, is *het bijten in de appel*. Het materieel worden van het bestaan. De honger naar werkelijkheid. De fundamentele ontologische status van Jurjen kan ondanks een romantische weltschmerz gekarakteriseerd worden als behuisd zijn in het universum, onderkomen vindend in het landgoed, in het huis Breskel, in het dorp, in de vrouwen, in de taal, in zijn concepten en theorieën. De ontologische status van de vrouwen in *De verborgen bron* daarentegen is te karakteriseren

als een staat van verlatenheid, ingegeven door de onmogelijkheid toe te treden tot een symbolische orde die de materialiteit van het bestaan achter zich heeft gelaten. De dochters verliezen het primaire liefdesobject zonder daarvoor in de plaats toe te treden tot de symbolische orde. De vrouwelijke personages blijven gevangen in een imaginair niemandsland waarin het onderscheid tussen een imaginair *zelf* en een werkelijk *ik* niet te maken is. Wie als subject geen geschiedenis, afstamming, en identiteit ontleent aan die symbolische orde, kan niet individualiseren, hoe vaak de genealogie ook wordt onderzocht. Daar de vrouwelijke Ander geen genealogie heeft anders dan een spiegel te zijn, ontvangt het “ik” geen beeld van zichzelf terug. “Nu begrijp ik hoe het komt dat Rina haar spiegelbeeld nodig heeft om zich naast mij te kunnen handhaven” (VB 108), aldus Jurjen: “Die heimelijke snelle blik in de spiegel geeft haar de geruststelling dat zij er werkelijk is en dat ik haar niet heb verdrongen” (VB 108). De Ander eindigt met het presenteren van de leegte, het verlies van identiteit, en de gefingeerde dood. Ik lees het stokkende gebaar van Elin en Rina als een fantoompijn die optreedt na het verlies van het zelf. De overvloedige, tactiele, auditieve, sensitieve aanwezigheid van de daimon (Elin) wordt via een materiële semiotiek leesbaar, niet als een afwezigheid van de sensaties, maar als de afwezigheid van een perspectief, een zelf, waarin deze sensaties samen komen—reden waarom zij tot depressie worden.

In de epiloog verkiest Jurjen de perceptie, het zien (de schilderijen, de foto’s) als bron van de waarheid. Het domein van het tactiele wordt verworpen als het abjecte, waaraan hij ternauwernood ontsnapt. Maar het wordt niet voorgoed vergeten. Het vruchtwater dat het lichaam van het kind omhult, is geëtt in de huid van het kind als een watermerk. De vroegste lichamelijke relatie tussen moeder en kind is ingebed in een donkere oergrond, die de preconditione is van iedere zichtbaarheid. Het is alsof deze tactiele donkerte in *De verborgen bron* steeds opnieuw geëvoceerd wordt. Het doet zich gelden in gebaren, die altijd op de rand van het uitspreekbare blijven.

Het verloren zijn van “het Moederlijke-vrouwelijke” resonanceert in de melancholie van een oneindige vegetatieve groei, in een van regen doordrenkte zomer. De val uit het paradijs verbindt de persoonlijke mythe van de auteur met de mythe van de westerse mens die zich, op zoek naar zelfkennis, buigt over zijn spiegelbeeld in het water. Waar het object zou moeten zijn, is een leegte—*onze* leegte. Door het spoor van de materiële beelden te volgen, kom ik tot de conclusie dat in *De verborgen bron* niet alleen een persoonlijke mythe wordt bewerkt, maar ook een modernistische bewerking van de universele mythe van Narcissus en Echo wordt gepresenteerd.

5.9 NARCISSUS EN ECHO

Tot slot ga ik in op de mythe die *De verborgen bron* met *De ingewijden* verbindt. *De verborgen bron* exploreert behalve een persoonlijke mythe, de mythe van de westerse mens die zich buigt over zijn spiegelbeeld in het water, op zoek naar zelfkennis. Ten aanzien van Elin

noteerde Haasse in haar aantekeningen van 1952—dus na de publicatie van *De verborgen bron* en vóórdat zij *De ingewijden* schreef—de volgende observatie:

En toch heb ik maar één deel van haar wezen onder woorden gebracht. Het meest vertrouwd is mij haar meisjesgezicht. Dat is ontstaan lang geleden, uit de herinnering van mijn eigen spiegelbeeld, zoals ik dat eens op een schemerige middag in de Indische regentijd in het voorbij gaan over mijn schouder heen had gezien (ikzelf en toch niet ik, een heel vreemde gewaarwording). Elin was een geïdealiseerd ik, of misschien moet ik zeggen de ene helft van mij, gezien door de ander helft, de helft die aan definitie ontsnapt gezien door de helft die naar waarnemen en weergeven hunkert. (Haasse geciteerd in Diepstraten 1981: 34)

“Elin” is de ene helft van de schrijver, gezien door de andere helft, die gestalte kreeg in “Jurjen”. Haasse heeft niet twee afzonderlijke personages gecreëerd, maar een dubbelfiguur Jurjen/Elin. Jurjen is in zichzelf verzonken als in de diepe spiegel van het water en niet te onderscheiden van Elin. *De verborgen bron* is een bewerking van de mythe van Narcissus en Echo, en thematiseert de (on)mogelijkheid van de (zelf)kennis en de liefde. Zoals we zagen, mist de nimf Elin een lichaam, vlees en bloed. Jurjen bekleedt haar met alle sensualiteit van een lichaam—een sensualiteit die de werkelijke vrouwen missen. Ik veronderstel dat Haasse de inspiratie voor de sensorische verdieping van een “zo schamel onderwerp voor tweederangs poëzie” als nimfen en dryaden (WD 19) heeft geput uit het hoofdstuk “The Objective Conditions for Narcissism/Amorous Waters” in Bachelards *Water and Dreams* (WD 19–43), dat in 1942 is verschenen.³⁵ Bachelard legt hier een verband tussen het water en de mythe van Narcissus. Haasse kende dit verband, en zinspeelt erop in *De verborgen bron*.

Elin is ontstaan uit een spiegelbeeld, zoals Haasse dat eens op een schemerige middag in de Indische regentijd van zichzelf heeft gezien. Uit een spiegelbeeld in het water dus. Volgens Bachelard leiden waterbeelden tot een tastbare dimensie omdat ze de *diepten* van de *oppervlakte* peilen. In Narcissus wordt, aldus Bachelard, de dubbele dialectiek van zien/gezien worden gethematiseerd (WD 20). Een intuïtie over de psychologie van natuurlijke ervaringen maakte dat de psychoanalyse de naam “Narcissus” gaf aan de liefde die de mens heeft voor zijn eigen beeld dat gereflecteerd wordt in stilstaand water, aldus Bachelard (WD 20). Narcissus gaat naar de geheime bron in de diepten van het woud, omdat hij in deze bron op natuurlijke wijze wordt verdubbeld (WD 22). Hij strekt zijn armen uit, dompelt zijn handen onder in zijn eigen beeld, en spreekt “tot zijn eigen stem” (WD 22). Echo/Elin is niet een verre nimf, maar het “becoming-woman” van het water. Zij leeft op

³⁵ In *Zwanen schieten* refereert Haasse aan dit hoofdstuk, waarin Bachelard het seksuele aspect van het zwaanmotief bespreekt (Haasse 1997b: 14)—een aspect waar zij overigens niet op ingaat. De zwaan is, dierlijker zijnde dan de nimf, de “gesanctioneerde naaktheid,” of “het tot vogel-worden van de seksuele functie van de rivier” (WD 33–34).

de bodem van de bron die het zelf weerspiegelt en is altijd samen met Narcissus: “She is he. She has his voice. She has his face. He does not hear her in a loud shout. He hears her in a murmur, *like the murmur of his seductive seducer’s voice*,” aldus Bachelard (WD 22–23, cursivering toegevoegd). Jurjen zal altijd “het gemurmel” horen van een verborgen bron. Echo/Elin kan alleen door het murmelen van water spreken. Wat Elin onderscheidt van kitsch is dat zij, evenmin als Echo, visueel zichtbaar is. Zij is een sensorische sensatie: hoorbaar en voelbaar, maar niet zichtbaar. Hoe werpt de mythische allusie licht op het zoeken naar bewustwording van de schrijfster (Haasse 1965: 148)? Aldus Bachelard: “The world is an immense Narcissus in the act of thinking about himself” (WD 24). Narcissus en Echo zijn niet de representant van één auteur of van één historisch tijdperk. Het karakteristieke, relationele kenmerk van conceptuele personages is dat zij verschijnen in duo’s, in vriendschappen, in transversale wordingen die de grens van vaste identiteiten overschrijden (Deleuze & Guattari 1994: 66).

Een conceptueel personage wordt gedacht in relaties—in Faust en Mefisto; in kapitein Ahab en Moby Dick; in Deleuze en Guattari; in Jurjen en Elin; in Elina en Helmuth; in Dante en Vergilius; in Virginia Woolf en Vita Sackville West; in Betje Wolf en Aagje De-ken. In het onderstaande belicht ik het conceptuele personage Jurjen/Elin als een mythische allusie op Narcissus en Echo, en twee filosofen die zich met het nomadisch narcisme hebben uiteengezet: Julia Kristeva (1991) en Joke Hermsen (1993). In *Liefdesgeschiedenissen* wijdt Julia Kristeva (1991) een studie aan Narcissus die verrassende overeenkomsten heeft met Jurjen. Joke Hermsen (1993) gaat in *Nomadisch narcisme* in op de rol van Echo. Ik vat de mythe samen in de woorden van Kristeva en ga daarna in op de rol van Echo, door de ogen van Hermsen en Narcissus door Kristeva.

Narcissus, een jongeman van een even verblindende als hoogmoedige schoonheid, wordt geboren uit de rivier de Cephisos en de nimf Leiriope (Kristeva 1991: 121). De nimf Echo is verliefd op hem. Hij beantwoordt haar liefde echter niet, en zij kwijnt weg totdat alleen haar stem nog overblijft. Door de botte afwijzing van Narcissus verliest zij zelfs haar lichaam: “de essentie zelf van haar lichaam lost op in lucht”, en haar beenderen verstenen—alleen haar stem blijft intact (Kristeva 1991: 122). Uiteindelijk kan Echo nog slechts de laatste lettergrepen van de woorden van anderen herhalen. Andere, al eerder door Narcissus afgewezen verliefde nimfen eisen van Nemesis (volgens sommige auteurs Aphrodite of Eros) “dat hij op zijn beurt net zo verliefd zal worden als zij en dat hij, net als zij het object van zijn liefde niet zal kunnen bezitten” (Kristeva 1991: 122). De straf wordt voltrokken. Tijdens een jachtpartij buigt Narcissus zich over een bron om zijn dorst te lessen en komt in de ban van een andere dorst: “Terwijl hij drinkt en verleid wordt door het schone beeld dat hij waarneemt, wordt hij verliefd op een weerspiegelig zonder consistentie. Wat slechts een schaduw is, ziet hij aan voor een lichaam” (Kristeva 1991: 122). Hij probeert het beeld te kussen, wat niet lukt “vanwege het dunne vliesje water dat hun vereniging in de weg staat” (Kristeva 1991: 122). Kristeva stelt vast dat we hier staan voor de duizeling van de liefde—een liefde die als object slechts een luchtspiegeling heeft:

Vol verbazing, fascinatie en afgrijzen staat Ovidius voor een dubbel aspect van de verlokking die gedurende eeuwen niet op zal houden het psychologisch en intellectuele leven van het Westen te voeden: aan de ene kant wordt Narcissus in vervoering gebracht door een non-object, door simpel gezichtsbedrog; aan de ander kant wordt hij verleid door de kracht van het beeld: “Het object van je liefde bestaat niet! ... Deze schaduw die je ziet, is de spiegeling van je beeld.” ... “Van zichzelf is het niets, door jou is het verschenen en blijft het bestaan en met jouw vertrek zal het verdwijnen, als je de moed zou hebben weg te gaan...” (Plotinus geciteerd in Kristeva 1991: 122)

Tenslotte komt Narcissus tot inzicht. Door zijn frustratie heen raadt Narcissus, zo schrijft Kristeva (1991), dat hij zich “in een universum van *tekens* bevindt” (122, cursivering in origineel): “Ook jij antwoordt met een *teken* van je hoofd op mijn tekens” (Kristeva 1991: 122). De wereld van de tekens is de wereld van de symbolische orde (de wereld van wat verboden is, te onderscheiden, en denkbaar). Zijn poging om de tekens te ontcijferen leidt Narcissus naar zelfkennis: “jij bent niemand anders dan ikzelf, ik heb het begrepen” (Kristeva 1991: 123). Hier zijn we aangekomen bij het hoogtepunt van het drama dat ook *De verborgen bron* structureert: “Dat wat ik begeer, draag ik in mijzelf, mijn gebrek is voortgekomen uit mijn rijkdom. Oh als ik me los kon maken van mijn lichaam!” (Kristeva 1991: 123). De tragedie bereikt een nog intenser hoogtepunt als Narcissus, op het moment dat zijn tranen de bron vertroebelen, zich niet alleen realiseert dat het geliefde beeld het zijne is, maar dat zijn beeld ook nog kan verdwijnen. Narcissus sterft aan de oever van zijn beeld, en zijn lichaam verandert in de gele bloem die zijn naam draagt. Ovidius voegt daar nog aan toe: “zelfs in de onderwereld staarde hij nog naar zichzelf in het water van de Styx” (Kristeva 1991: 123). “De vochtige en ondergrondse bedwelming van de narcistische ruimte verbindt Narcissus met de aardse dronkenschap van Dionysos” (Kristeva 1991: 123)—en met de extase van Jurjen in *De verborgen bron*.

Wat heeft Narcissus gezien dat hem zo getroffen heeft dat hij eraan gestorven is? Is het eenvoudig het beeld van zichzelf? Het beeld van iemand die staart in de spiegel en geen oog heeft voor de wereld, waardoor de wereld hem heeft doen verdwijnen? Bachelard (1942/2006) en Kristeva (1991) geven een andere verklaring. Kristeva (1991) begrijpt Narcissus als het eerste beeld van de westerse innerlijkheid, en daarmee van het subject. De vergissing van Narcissus is dat hij niet begrijpt dat de weerspiegeling slechts terugverwijst naar zichzelf:

Want alleen als men dat wat ziet verwant laat zijn met en gelijk laat zijn aan dat wat gezien wordt, mag men aan het schouwen beginnen. Want nog nooit heeft een oog de zon gezien zonder aan de zon gelijk te zijn geworden. (Plotinus geciteerd in Kristeva 1991: 127)

Kristeva wijst met dit gnostische citaat van Plotinus op de synthese tussen het zoeken naar de ideale schoonheid en de auto-erotiek van het eigen beeld in Narcissus. Plotinus voert

het ideaal van het innerlijk binnen, in het westerse denken; van een Zelf dat door de aaneenschakelingen van weerspiegelingen zich als een innerlijkheid kan constitueren (Kristeva 1991: 127). Narcissus verzelfstandigt zijn eigen weerspiegeling, zodat “de Platoonse idealiteit tot een speculatieve innerlijkheid kan worden omgevormd” (Kristeva 1991: 127). Wat Narcissus in de bron ziet, is bij Plotinus niet zichzelf, maar: “de lichtende uitstraling, de spiegelende weerspiegeling van het Ene, dat de ziel schouwt en liefheeft” (Kristeva 1991: 129–130). “Het ene” doet, aldus Plotinus, “zelf geen enkele poging ... om te beminnen of bemind te worden, het is voortdurend in rust en alleen de schepselen kunnen zich door een bespiegelend bestaan tot hem verheffen en zich bij hem voegen” (geciteerd in Kristeva 1991: 130). Het is in de natuur zelf dat de “*powers of vision*” actief zijn, zegt Bachelard (WD 26, cursivering in origineel). Tussen de *gecontempleerde natuur* en de *contemplatieve natuur* bestaat een hechte en wederzijdse relatie, aldus Bachelard (WD 26). Voor Bachelard betekent dit dat de zich verbeeldende mens [“Humankind imagining”] onderdeel is van het transcendente aspect van Spinoza’s *natura naturans* (WD 10) en participeert in de bemiddelende creativiteit van de natuur zelf. Het meer doet ons stilstaan aan haar oever en zegt: “je zult niet verder gaan, je zult terugkeren tot het kijken naar de verre dingen, naar het voorbijgaande. Terwijl je rondddwaalde was er hier iets dat keek; het meer is een groot oog” (“a large tranquil eye”; WD 28). Door haar wordt de wereld gecontempleerd. Verwijlend bij een meer zouden we opnieuw de oude fysiologische theorie kunnen begrijpen die zegt dat het oog ernaar verlangt het gevisioneerde te zien (WD 28). *De Enneaden* van Plotinus echter, eindigt, zo concludeert Kristeva (1991) met de apologie van de eenzaamheid, die is gericht op het Ene:

[De ziel] zal niet in iets anders komen, maar in zichzelf en zo, niet in iets anders zijnde, is ze niet in niets, maar in zichzelf. Maar dat in-zichzelf-alleen-zijn en niet in het zijnde betekent in hem zijn ... een leven dat niet meer behagen schept in de aardse zaken, een vlucht van [een mens] naar [het Ene] alleen. (Plotinus geciteerd in Kristeva 1991: 133)

Het subject is een gesloten cirkel geworden, dat in een staat van “heiligheid” alle belangstelling voor wat niet tot dit zelf behoort—de wereld—heeft verloren (VB 30). Narcissus sterft en Jurjen keert zich aan het eind van de novelle af van zijn beeld in de spiegel. Hij rukt zich los uit zijn imaginaire verdubbeling en wendt zich tot de werkelijkheid; tot het gebied waar de weerspiegelingen en de verlangens zich verliezen. Het object van Narcissus is de psychische ruimte, de voorstelling van het zelf, het fantasma, aldus Kristeva (1991: 135). Het opengebroken zelf echter, kan niet langer worden opgenomen in de wereld die door de goden is verlaten. De mythische Narcissus is in Jurjen modern geworden, omdat hij *zichzelf* tot de oorsprong van het zien maakt en de Ander, die tegenover hem staat, zoekt als het product van zijn blik (Kristeva 1991: 140). Ook Jurjen ontdekt aan het eind van *De verborgen bron* dat de Ander/Elin de voorstelling is van hemzelf. Echter, omdat hij volledig is afgesloten van het antieke “Ene”, waaraan Bachelard refereert (WD 28), is er voor hem

geen verlossing van de andersheid; de afgrond heeft zich in hemzelf geopend. Hij heeft niet langer het denkende “*nous*” van de oudheid tot zijn beschikking om het Andere te ontmoeten als een meervoudigheid, een veelheid van objecten of delen van de *natura naturans* (WD 10). Hij moet het “*nous*” van Plotinus missen en kan niet meer ontsnappen aan zijn andersheid in de vereniging met het Ene. Aldus Bachelard: “With and for Narcissus, the whole forest is mirrored, the whole sky approaches to take cognizance of its grandiose image” (WD 24). Bachelards “kosmisch narcisme” (WD 27) veronderstelt net als het antieke, narcisme van Plotinus dat het oog van de aarde water is — “the true eye of the earth is water” (WV 31) en dat het water is, dat in Narcissus droomt en zijn reflectie zoekt (WD 31). De wereld wil zichzelf zien (WD 28) maar Jurjen kan niet langer de wereld reflecteren, hij is inderdaad een in zichzelf besloten cirkel geworden.

Haasses Narcissus—Jurjen—is uiteindelijk alleen met zichzelf: zijn andersheid buigt zich niet langer om tot het totale universum; zij wordt, in de woorden van Kristeva (1991: 141), geen innerlijkheid meer. Het zelf blijft open, gapend, sterfelijk, want voorgoed afgesneden van het Ene. Als Narcissus had geweten dat hij *niet* zelf aan de oorsprong stond van zijn spiegelbeeld, maar dat hij zelf reeds een weerspiegeling van een wezenlijke eenheid was dan had hij binnen de wezenlijke eenheid met het universum zijn beeld kunnen blijven beminnen, aldus Kristeva (1991: 141). Narcissus is echter uiteengevallen. Van de enorme reflectieve constructie die ten grondslag ligt aan de creatie van een subjectieve innerlijkheid, waarvan Plotinus en Thomas van Aquino, maar ook Bachelard een hoogtepunt vormen, is—na Freud—niet veel meer overgebleven dan “het ziekelijke en illusoire verlangen naar een Ik zonder Ander”, aldus Kristeva (1991: 143). Zonder Echo is het egocentrische, van een kosmische dimensie losgezongen narcisme een gapende leegte. In *De ingewijden* wordt Jurjen zelfs niet meer tot de reisgenoten gerekend. Aldus reikt Narcissus één van de meest tragische elementen aan voor de theorie van het moderne subject: het eenzame zelf, als het prototype van de moderne westerse mens die verlangt naar *een Ik zonder Ander*.

Wat is rol van Elin? De nimf die geen stem en geen lichaam heeft en die gedoemd is eeuwig te murmelen in een verborgen bron? Volgens Joke Hermesen is de liefde van Echo voor Narcissus onmogelijk (1993: 77). Zij kan immers zichzelf niet als de Ander laten zien en zij kan ook niet van zichzelf doen spreken. Echo kan, zoals haar naam zegt, alleen de woorden van anderen herhalen en zelfs die woorden zijn fragmenten. Bovendien verliest zij haar lichaam; slechts haar stem blijft intact. Die stem is echter geen eigen, maar een onteigende stem. Narcissus kan haar zien noch horen, want hij hoort alleen de echo van zijn eigen woorden—en dat is nu juist hetgeen hij niet wil horen. Hermesen (1993: 77) veronderstelt dat Narcissus op zoek gaat naar datgene waar hij ooit, voor de toetreding tot de symbolische orde, in opging. Echo weerkaatst echter nog slechts de woorden van de orde van louter tekens, waarvan hij zich wil bevrijden. Echo kan niet de geliefde van Narcissus zijn, omdat zij niet de Ander kan zijn, die hem van zijn afgesloten “ik” kan verlossen (Hermesen 1993: 77). Omdat zij slechts zijn woorden kan herhalen, kan zij geen “duizend-

voudige spiegel” zijn (77). Evenmin kan zij de Ander zijn, via wie hij zichzelf kan terugvinden en integreren. De liefde tussen Echo en Narcissus is dan ook geen liefde. Narcissus kan Echo niet beminnen en vindt even later, in de bron waaruit hij water wil drinken, de “duizendvoudige spiegel” van zichzelf waarnaar hij op zoek is: “in deze bron, teken van oorsprong, vindt hij zijn *Urheimat* terug” (Hermsen 1993: 77, cursivering in origineel). De tragiek van Narcissus is dat hij opgesloten blijft en steeds dieper wegzakt in de moerassige diepten van een troebel zelf (Hermsen 1993).

Narcissus kan aan de Ander slechts de plaats van de leegte toekennen. Hij blijft gevangen in zijn weerspiegeling, waardoor zijn verliefde roes tot een beklagenswaardige eeuwigheid is geworden; hij sterft. Er is echter een bloem die aan zijn naam en bestaan herinnert. Veel lamentabeler is het met Echo gesteld, aldus Hermsen (1993). Echo sterft niet en kan niet sterven. Zij is het eeuwige murmelen van een verborgen bron. Haar lot is vele malen tragischer, omdat zij ontdaan van lichaam en eigen stem “gedoemd is tot in lengte van dagen haar onteigening, haar dood te moeten leven en uit te zingen” (Hermsen 1993: 77). Echo is de “afwezige die altijd aanwezig zal blijven” (Hermsen 1993: 77). Haar identiteit, stem, en lichaam zijn reeds door een ander “van buitenaf” vernietigd. Echo/Elin kan geen geliefde meer zijn: als het “ik” al bij voorbaat vernietigd is, kan het niet meer liefhebben, niet zichzelf en niet een ander. Zij kan, een zelf ontberend, geen zelf wegschenken (Hermsen 1993: 78). Dit gegeven brengt Hermsen tot een kritische kanttekening bij de moderne opvatting van het narcisme. In hoeverre worden in moderne adaptaties de geseksueerde posities van Narcissus en Echo in de Griekse mythe geproblematiseerd? Ik vind die vraag terecht en vraag mij dan ook af of Haasse stil heeft gestaan bij het feit dat de positie die zij aan Elin toeschrijft in werkelijkheid voor vrouwen een uiterst problematische is. Sluit Haasse haar ogen voor het feit dat vrouwen nu eenmaal vaker gedwongen worden de positie van Echo in te nemen dan die van Narcissus? Is de ik-vergetelheid van Jurjen/Elin wel een zegen voor vrouwen, die immers door 2000 jaar westerse geschiedenis heen, het “ik” nauwelijks hebben kunnen ontwikkelen? (Loyd 1984) Is het murmelen van een verborgen bron een antwoord op de crisis? Ik vermoed dat deze vraag Haasse zelf heeft beziggehouden. Zeven jaar later blijkt hoezeer Haasse is blijven zitten met de problematische rol van Elin/Echo. In *De ingewijden* zal zij nogmaals een dubbelpaar creëren in Elina/Helmuth. Elin zal een stem krijgen in de oude vrouw Elina en Helmuth zal haar echo zijn (DI 413).

De verborgen bron staat echter ook op zichzelf. Er bestaat een minder bekende variant van de mythe van Narcissus en Echo die uitnodigt *De verborgen bron* nauwkeuriger te lezen. Jurjen/Narcissus tracht het verlangen naar het *oneindige* en *de grens* van het in zichzelf besloten “zelf” met elkaar te verzoenen. Om dit thema te belichten, brengt het antieke denken vaak “het thema van de *gebogen* (*parekupsen*) man (Poimandres) of vrouw (Sophia) naar voren”, aldus Kristeva (1991: 138, cursivering in origineel). “Zoals een ‘vrouw in het raam’ of een ‘godin in het raam’ spiegelt het mythische wezen zich in de diepte als in het oppervlak van het water en het verlangt ernaar zich te verenigen met dit beeld” (Kristeva

1991: 138). Van deze gnostische voorstelling van *de weerspiegeling van het beeld in het geschapene* maakt Haasse op een volstrekt eigen manier gebruik in *De verborgen bron*.

Jurjen beschrijft hoe hij, vervuld van het nevelige beeld van Elin, *bij het raam zit te wachten*, waarin hij, zonder het te willen, een luchtgat gebroken heeft (VB 56). Hij denkt aan Rina, aan hoe *zij gebogen stond* boven een gasvlam in het lab (VB 56). En dan weet hij opeens iets: “De stille dingen verrieden iets ... [ze] hoorden bij jou. *De dingen zijn vol van jou*” (VB 56, cursivering toegevoegd). Hemzelf echter zijn ze in hun levenloze onbeweeglijkheid, al vreemd—“bijna vijandig van vreemdheid” (VB 56). Haasse snijdt het probleem aan van de “andersheid”. In *De verborgen bron* gaat het uiteindelijk om het Elin-aspect van Jurjen, om degene die zichzelf wegschenkt en zich in een kosmische spiegel weer terugvindt. De verenigende liefde met het Ene betekent een vernietiging van de andersheid (Kristeva 1991: 139). In het materialisme van Deleuze krijgt deze pure immanentie, dit Al-Ene de naam van A LIFE:

We will say of pure immanence that it is A LIFE, and nothing else. Is not immanence to life, but the immanent that is in nothing is itself a life. A life is the immanence of immanence, absolute immanence: it is complete power, complete bliss. (Deleuze 2002: 27)

De vereniging van de identiteit met de Ene (“pure immanence”) wordt door Plotinus, evenals door Bachelard, in termen van *zien* beschreven; “zich schouwen als geheel” (Kristeva 1991: 139). Plotinus, benadrukt Kristeva (1991), zegt nadrukkelijk niet “geheel zijn” (139). De identiteit verliest juist haar individualiteit: zij is niet meer een geheel, niet meer in zichzelf, maar buiten zichzelf, “in de *extasis*” (Kristeva 1991: 139, cursivering in origineel). “Voorbij de angst voor zelfverlies die een dergelijke vereniging oproept, geeft de ziel zich eraan over,” zegt Kristeva (1991), omdat ze verlangt naar deze eenwording “zoals het oog wacht op het opkomen van de zon” (139).

In *De verborgen bron* manifesteert het thema van de *gebogen (parekupsen) man (Poimandres)* of vrouw zich tweemaal. Er is een man bij het raam, en er is een vrouw, gebogen boven een gasvlam (VB 56). Voorbij de geseksueerde positie van Narcissus en Echo, waarin Echo van buitenaf vernietigd wordt, is *De verborgen bron* in de eerste plaats gebaseerd op de gnostische voorstelling van *de weerspiegeling van het beeld in het geschapene*. Het gaat in het oeuvre van Haasse niet om een reiken naar zichzelf, maar om een zich verliezen in het geschapene. Haasses conceptuele personages maken zich ontvankelijk voor de totaliteit van het leven om hen heen, alsof zij als louter waarnemend orgaan opnieuw opgaan in het liefhebbende *nous* van waaruit de wereld verschijnt als een duizelingwekkende spiegel die het oneindige en het subject met elkaar verzoent. In het essay “Over het vrouwelijke dichten” beschrijft Haasse (1965) dit gelukkige zelfverlies van de zichzelf verbruikende blik op de volgende wijze:

De dichteres is zelden een geïsoleerd 'ik' tegenover de natuur, vaker wordt de natuur de manifestatie van haar eigen lichamelijke en zieleleven, vereenzelvigd de vrouw zich met alle fasen van ontstaan, vergaan, wedergeboren worden, en schijnt het cyclische karakter van het natuurgebeuren de essentie van háár wezen uit te drukken. Dit is geen hineinin-interpretieren van persoonlijke gevoelens en gewaarwordingen in natuur en landschap, maar veeleer het omgekeerde: de vereenzelviging met het andere, niet-menselijke, in laatste instantie niet-bepaalbare, onberekenbare, irrationele, vitale en geladen "face secrète de l'univers" [het geheime gezicht van het universum] zoals de essayist Albères het noemt. (142)

De materiële poëtica van Haasse heft het in zichzelf verzonken zijn van het narcistische subject op. Haasse laat, in de woorden van Kristeva (1991), in *De verborgen bron* zien "dat een vrouw de onlesbare dorst naar een mooi beeld van zichzelf in het fijnzinnig lijden van de beschouwing, van de dromerij en tot aan hallucinatie toe, kan terugbuigen naar het binnenste van haar ingewanden" (131). "Alsof het meest raadselachtige in het verlengde van haarzelf ligt", zegt Haasse (1965: 142), of "meer psychologisch gezegd naar haar innerlijke eenzaamheid", antwoordt Kristeva (1991: 131). Volgens Kristeva (1991: 131) gaat het hierbij om een oplossing van het narcisme, dat niets erotisch heeft, maar dat geheel en al, op tedere of fanatieke wijze, verliefd is; en dat noch subject, noch object is. De materiële verbeelding van Haasse overschrijdt de subject-object grens door middel van een dromend één worden met het universum dat materieel, tastbaar en libidineus is, en dat "als een zee ruist rondom de nog broze schelp van het nieuwe menselijke zelfbewustzijn" (WV 24). In mijn analyse van *De ingewijden* zal ik laten zien dat het nieuwe menselijk zelfbewustzijn, aldus de schrijfster, inderdaad zeer broos is.

Introductie

In Deel 2 heb ik een inventarisatie gemaakt van de elementaire metaforen uit *De verborgen bron*. Hier creëert Haasse een reeks analogieën tussen het huis en het lichaam, en de modaliteiten van water; wiegen, stromen, druppelen, oplossen. De modaliteiten clusteren tot de grotere figuur: “vloeibaarheid en verstarring” die in relatie van semantische analogie staat met de niet-metaforische context: de verbroken genealogie van de vrouwen in de novelle.

In *De verborgen bron* wordt via een materieel-semiotisch procedé de genealogie van drie generaties vrouwen beschreven: grootmoeder, moeder, en dochter. Haasse plaatst deze generaties in een landschap dat bepaald wordt door een overweldigende vloeibaarheid. Zelf zijn de vrouwen echter in opvallend verstarde houdingen gefixeerd. Hun gestiek lijkt het moment van stollen vast te leggen: het vloeiende, stromende moet onder controle worden gehouden en verstart tot een theatraal gebaar of tot een masker. Het stromende karakter van het water wordt onderbroken. *De verborgen bron* kan worden samengevat in één dramatische handeling: *Er is vloeibaarheid, maar deze stolt. Er is een gebaar, en er is een aarzeling*. Dit gebeuren bereikt zijn dramatisch hoogtepunt in het portret van Rina, waar het moment van verstarren minutieus (onder een vergrootglas) wordt waargenomen door de verteller.

Het oorspronkelijke manuscript van *De verborgen bron* was volgens Haasse niet meer dan een beschrijving van Huis Breskel en de omringende bossen, gezien vanuit het perspectief van een niet nader benoemde “ik” die beseft dat de natuur geladen is met betekenis voor het eigen leven en lot (Haasse in Geerinck 1976: 104). Het verhaal is ontstaan vanuit een wens om wat haar innerlijk dreef te objectiveren. De “ik” werd een romanpersonage: Jurjen Siebeling. Jurjen, aldus Haasse (in Geerinck 1976: 104), belichaamt de gedachten en gevoelens waar de auteur zich in het eigen leven niet of nauwelijks bewust van was. Het is dan ook niet verwonderlijk dat het verborgene een grote rol speelt in de novelle. Jurjen weet echter wel degelijk wat het object van zijn zoektocht is. “Niet tevergeefs heb ik Breskel gevonden,” zo schrijft hij aan zijn vrouw: “ik wil weten wie de vrouw was uit wie jij geboren bent” (VB 20). In *De ingewijden* onderzoekt Haasse dit thema opnieuw. De figuur van de verloren moeder in *De verborgen Bron* wordt nu echter een grotere culturele figuratie. In *De ingewijden* wordt de vraag gesteld wat het verdwijnen van de Godinnen (Demeter en Persephone) heeft betekent voor “het lichamelijke en geestelijke leven van de Europese

mensheid" (DI 189). Deze vraag verbindt *De verborgen bron* met *De ingewijden* en leidt tot een historisch perspectief op de periode na de Tweede Wereldoorlog. In *De verborgen bron* wordt een zoektocht ondernomen naar een verdwenen moeder. In *De ingewijden* wordt dat onderzoek verbreed naar het verdwijnen van de Godinnen in de Europese cultuur. De rol van de natuur als het verloren moederlijke in *De verborgen bron* wordt nu verbonden met de desintegratie van het bewustzijn in de moderniteit en de opkomst van het fascisme. Ik zal de afzonderlijke fenomenen—het verdwijnen van de moeder in *De verborgen bron*, en het verdwijnen van de godinnen in *De ingewijden*—in hun samenhang tonen. Die samenhang vormt de creatieve sprong in het interpretatieve proces dat ten grondslag ligt aan mijn lezing van beide romans.

In het vervolg van dit hoofdstuk zal ik allereerst de relatie tussen de novelle en de roman uiteenzetten, en vervolgens ingaan op de thematiek van *De ingewijden* (6.1). De rol van de term "bewustzijn" bij Haasse wordt besproken in paragraaf (6.2). Daarna komt de vraag aan de orde waarom Haasses eerste contemporaine roman zijn ontknoping vindt in een fascistisch soldaat, in plaats van in de hoofdpersoon: Elina (6.3). In paragraaf 6.4 ga ik in op de mythe van Demeter en Persephone, en de centrale vraag naar het verdwijnen van de godinnen die Haasse in *De ingewijden* aan de orde stelt. De elementaire metaforiek van de verschillende personages zal ik bespreken in hoofdstuk 7 en 8. In hoofdstuk 8 "De productiekracht van het onbewuste" komt het fascisme aan bod. In het slothoofdstuk 9 kom ik tot een conclusie. In paragraaf 9.1 "Sporen van geweld" plaats ik de roman in de context van de literatuur over de Tweede Wereldoorlog. Hier laat ik zien dat Haasse in *De ingewijden* nieuwe affecten introduceert die samenhangen met de opkomst van het fascisme. In paragraaf 9.2 beargumenteer ik dat *De ingewijden* een kritische kanttekening plaatst bij het discours van nomadische identiteit, heterogeniteit, en de eindeloze meervoudigheid van subject- posities. In paragraaf 9.3 kijk ik terug op de resultaten van mijn onderzoek en kom tot een slotconclusie aangaande de uitkomsten van een materieel-semiotische lezing van Haasse.

6.1 DE INGEWIJDEN SAMENVATTING

De ingewijden werd zeven jaar na *De verborgen bron* gepubliceerd in 1957 en is sindsdien eenentwintigmaal herdrukt.³⁶ De roman is samengesteld uit zes hoofdstukken die de naam dragen van het personage dat in dat hoofdstuk centraal staat. Het verhaal vertelt de geschiedenis van een reis naar Kreta. Het is een keten-vertelling vanuit het wisselend perspectief van zes reizigers. Deze ontmoeten elkaar tijdens de reis, waardoor hun levens verweven raken. Hun namen zijn respectievelijk: Jessica Manning, Niko Stephandidakis, Lucas Gosschalk, Marten Siebeling, Elina Breskel, en Helmuth Sturm.

³⁶ In dit proefschrift maak ik gebruik van de 19^{de} druk uit 1997.

De adolescente Jessica Manning reist met haar ouders en haar pasgetrouwde zus en zwager door Griekenland. Zij probeert de ruzies en spanningen in het gezin te ontvluchten, wordt verliefd op de jonge Griek Niko Stephandidakis, en loopt tegen de wil van Niko zelf in, weg met hem. Niko Stephandidakis is zijn Kretenzische dorp ontgroeid tijdens zijn kadertraining in Athene, maar krijgt een oproep van zijn grootvader om terug te keren en de eer te wreken van zijn zus, die zich heeft laten schaken. Niko is de onofficiële gids van het reisgezelschap. De classicus Lucas Gosschalk, de officiële gids, is met drie leerlingen op reis naar de oudheidkundige bezienswaardigheden op Kreta. Hij is de minnaar van Rina, die in een uitgedoofd verstandshuwelijk met Jurjen verbonden is. Als Rina zich na lang aarzen aan Gosschalk wil geven, vertrekt deze halsoverkop naar Kreta, voor onderzoek. De naam Kreta is volgens Gosschalk "*krateia*", wat "de sterke machtige Godin" betekent (*DI* 216). Gosschalk wil de classicistische interpretatie van de Eleusinische mysteriën ontmaskeren en de ware betekenis van de aardgodinnen Demeter en Persephone ontrafelen. Marten Siebeling, de vijftienjarige zoon van Jurjen en Rina, wordt tegen wil en dank opgenomen in het gezelschap van Gosschalk. Zijn vader, Jurjen, heeft hem gedropt in het reisgezelschap van Gosschalk, omdat hij niet gehinderd wil worden door zijn zoon bij zijn speurtocht naar Elin in de archieven van Marseille. Dan is er de verdwenen kunstenares Elin uit *De verborgen Bron*, nu de oude vrouw Elina. Zij is de grootmoeder van Marten, maar geen van beiden weten dit. Zij heeft haar halve leven door Europa geworven, en woont sinds twintig jaar in Niko's geboortedorp op Kreta, waar ze grote invloed uitoefent op de gebeurtenissen. Elina vormt van meet af aan een wig tussen de bevolking en de patriarch van het dorp: Emanuel Stephandidakis, de grootvader van Niko. Tot slot is er de fascistische Helmuth Sturm, die tijdens de Tweede Wereldoorlog als invalofficier in datzelfde dorp belandde. Hij werd tijdens de oorlog door Elina verleid om de huizen en boomgaarden in brand te steken in plaats van de mannen te vermoorden, ter vergelding van de opstand van de dorpsoudste Stephandidakis tegen de Duitsers. Later keert hij, psychotisch geworden, terug naar het dorp. Daar komt hij onder de protectie van Elina. Helmuth Sturm zorgt voor de dramatische ontknoping van de roman, waarbij Elina en hijzelf omkomen.

De ingewijden is geïnspireerd door de mythe van de Grote Moeder, waaraan Haasse een hedendaagse interpretatie geeft. Eén van de reizigers, de classicus Lucas Gosschalk, doet onderzoek naar de Grote Moeder. Hij ontleent de mythe o.a. aan Nilsson, Otto, Picard, Bachofen, Frazer, en Neumann (*DI* 211). Gosschalk is de in het oeuvre altijd aanwezige figuur van de onderzoeker of archivaris, die we in *De verborgen bron* in het personage Jurjen leerde kennen. De oude vrouw Elina personifieert de vele gestalten van de Grote Moeder. De oude Elina krijgt op Kreta de bijnaam "moeder van de bomen", hetgeen de bijnaam van de godin Demeter is (*DI* 330). Van Heijst (1993: 51) merkt terecht op dat het meisje Jessica een onvolgroeid alter-ego van Elina is. Het meisje, dat in een spleet in de aarde valt en sterft, zinspeelt op de rol van Persephone. Deze mythische allusie, die als een rode draad door de roman loopt, plaatst de moeder-dochter verhouding die in *De verborgen bron* ondergronds aanwezig was, in een centraal en mythisch perspectief (*DI* 185, 216, 222, 237,

263, 330). De mythe van de Grote Moeder verkrijgt een metaforische betekenis die zowel de verhaalstructuur als de psychologie van de karakters verdiept.

Haasse verweeft deze centrale mythe met andere mythische verwijzingen. De Duitse soldaat Helmuth Sturm identificeert zich met Icarus (“Hij was Ikaros, zoon van Daedalos”; *DI* 412). De Griekse gids van het reisgezelschap, Niko Stephandidakis, leidt als Hermes de toeristen naar zijn eiland, Kreta (*DI* 48). De classicus en leraar van opkomende “helden”, drs. Lucas Gosschalk, vormt een ironiserende verwijzing naar de leraar van de goden (*DI* 184): de centaur Cheiron. De adolescent Marten ten slotte, symboliseert de “jongeling-god op het oude Kreta, die tot de Grote Moeder in verhouding van kind, geliefde en offer staat” (*DI* 217). Net als in de modernistische romans van Vestdijk, Hermans, en Mulisch speelt de plot van de eindtekst zich af vlak na de Tweede Wereldoorlog. Drie personages—Lucas, Helmuth, en Niko—hebben flashbacks van de oorlogsjaren.

De ingewijden is een beklemmende modernistische verbeelding van de jaren na de oorlog en, in de bewoording van Haasse, van “een on-tijd” (*WV* 151). Oppervlakkig bezien is een mythe een verhaal over gebeurtenissen die zich geheel buiten de menselijke geschiedenis om afspelen. Een voorbeeld van dit buiten de geschiedenis zijn, is de schaking van Persephone en haar wederopstanding in de natuur. Voor zover romans spelen met een mythische allusie, is het verslag van de gebeurtenissen zelf niet de kern van waar het om gaat, maar gaat het om een metaforische verwijzing; een overdracht van de mythe naar iets dat afwezig is. Juist dit afwezige is van groot belang voor de duiding van de menselijke ervaring. We moeten ons dan ook steeds afvragen welke mensheidservaring meeklinkt in de mythe.

Fokkema en Ibsch (1984: 46) hebben gesteld dat “bewustzijn” de semantische kern van het modernisme vormt. Ik stel me op het standpunt dat Haasse in *De ingewijden* een modernistische roman schreef, waarin een specifiek moderne crisis aan de orde wordt gesteld, die samenhangt met iets dat juist *niet* tot bewustzijn komt. Dit onbewuste van de moderne geest hangt samen met het geweld en de dood van drie van de reizigers in de roman. In de kritiek wordt benadrukt dat *De ingewijden* een roman is over de *Bildung* van de kunstenaar Elin(a) uit *De verborgen bron* (Alofs 1981; Van Buuren 1981; Van Heijst 1993; Wouters 2007). Ik lees de roman als een moderne inwijdingsmythe, gesitueerd in een “on-tijd” waarin existentiële leegte, fysiek geweld, eerwraak, drankzucht, perversiteit, brandstichting, misogynie, fascistische fantasmagorieën, en magische praktijken uiting geven aan de onvoorstelbare productiekraft van het onbewuste. De roman staat in dit opzicht in de traditie van romans als Vestdijks *De kelner en de levenden*, Hermans’ *Het behouden huis*, en *Het stenen bruidsbed* van Mulisch.

6.2 BEWUSTZIJN EN HAAR ONBEWUSTE ANDER

“Het oerbeeld of archetype is een figuur, of dat nu een demon, een mens of een proces is, die zichzelf in de loop van de geschiedenis herhaalt wanneer de scheppende fantasie zich vrij manifesteert. Ze zijn daarom in diepste wezen een mythologisch figuur”, aldus Carl

Gustav Jung (1953: 77). Mythen eindigen tragisch. Ze markeren de overgang van een archaisch, premodern bewustzijn naar een modern bewustzijn en beschrijven daarmee iets dat verloren gaat en plaats moet maken voor iets dat moet komen. Ze beschrijven een overgangstijd, waarin iets nog niet geheel verdwenen is, en iets anders nog niet verschenen is. Psychologisch kan de plot van inwijdingsverhalen als volgt worden geparafraseerd: Een mens/held daalt af in de materie die wordt gesymboliseerd door het lichaam van een monster of door de schoot van Moeder Aarde. Daarbij neemt het zelfbewustzijn af. De psyche ondergaat een soort dood, aldus Jung (1987). Als psychodrama schetst het inwijdingsthema de ontwikkeling naar een meer geïntegreerd bewustzijnsniveau dan de protagonist vóór zijn afdaling bezat, maar dat in het geval van mislukking leidt tot een volledige assimilatie van het bewuste met het onbewuste. In dat geval sterft de held (Jung 1987: 22, 30).

Moderne inwijdingsverhalen zijn individueringsverhalen. Onder individuering wordt niet het bereiken van een zekere graad van bewustzijn verstaan dat zich emancipeert vanuit meer onbewuste processen; het gaat om de ontmoeting tussen bewustzijn en de onbewuste Ander. De inwijding als zelfverwerkelijking van de Ander *in* het subject, hangt samen met een fundamentele discontinuïteit van het subject (Deleuze & Guattari 2007: 260). Inwijding is een proces waarbij het bewustzijn continu ontwricht en opnieuw geconstrueerd wordt door de krachten van de Ander: ten eerste door de andere *gender*; ten tweede door het *lichaam*; en ten derde door de *natuurlijke wereld* of de niet-humane Ander (Rowland 1999: 227). De vraag in het individueringsproces is niet wat de gender, klasse, of etniciteit van een lichaam is, maar wat de duurzaamheid ervan is: “hoeveel kan een lichaam verdragen in plezier en in pijn?” (Braidotti 2013: 60). Individuering heeft een doel: het bewuste deel van de psyche beweegt zich idealiter richting een diepere relatie met de Ander (Rowland 1999: 227). In het modernisme daarentegen is er geen sprake van integratie van het onbewuste en het bewuste, maar van onthechting en *overbewustzijn* (Fokkema & Ibsch 1984: 46; Van Stralen 1990: 13). In een context waarin bewustzijn samenvalt met de masculiene conceptie van subjectiviteit (Miller 2002: 193) valt het archetypische “meisje” (Persephone) ten offer aan de god van de onderwereld—het onderbewuste deel van de persoonlijkheid.

De titel *De ingewijden* is niet slechts een metafoor die “staat voor bewustwording” (Van Buuren 1981: 62). In *De ingewijden* wordt een teveel aan bewustzijn aan de orde gesteld, dat zich dissocieert van de ervaring van werkelijkheid. Het gaat om de door “onmachtsgevoelens gekwelde westerse intellectueel, moe van denken, misselijk van eenzaamheid, vol verzet tegen de slagboom van cerebraliteit tussen hem en een andere, werkelijker vorm van leven” (DI 249). Het probleem is niet het overactieve bewustzijn, maar de rillingen van lust die over de rug lopen bij de aanblik van een brandende stad (DI 421), of bij de aanblik van een lelijk, broedmager meisje dat haar heupen wiegt (DI 245). Probleem is het gevoel in een vacuüm te leven (DI 52), het koud en gevoelloos zijn, de vernedering, het echec, de cerebraliteit die geen stand meer kan houden tegen de vloedgolf van affecten waarmee de

inwijding gepaard gaat. De personages in *De ingewijden* lijden niet aan een bewustzijnstekort, maar aan geperverteerde en van het bewustzijn losgekoppelde affecten (Theweleit 1985: 223). Probleem is dat hun lichamen verkrampen waar ze lust voelen, en dat ze lust voelen waar afgrijzen een optie is. Probleem is dat hen het angstzweet uitbreekt waar liefdeszweet zou kunnen zijn, en dat het verlangen om in het lichaam van de Ander te dringen omslaat in geweld (1985: 223). Probleem is dat het enige stromen dat een uitweg biedt, het stromen van bloed of alcohol is. In *De ingewijden* doet de schrijfster dan ook niet zozeer onderzoek naar het bewustzijn, maar naar de desintegratie van de affecten onder invloed van het overactieve bewustzijn. Dit alle personages overkoepelend thema heeft tot nu toe geen rol gespeeld in de receptie van *De ingewijden* (Van Buuren 1981; Van Heijst 1993; Wouters 2007). De roman is voornamelijk vanuit de ontwikkeling van Elin(a) geanalyseerd. Zo schreef Hanneke van Buuren (1981) een boeiende analyse over creativiteit in *De verborgen bron* en *De ingewijden*, en Annelies van Heijst (1993) schreef een essay over “Het landschap van de ‘vrouwelijke’ ziel in *De ingewijden*.” In beide artikelen wordt *De ingewijden* benaderd vanuit het personage Elin/Elina, en zijdelings vanuit Jessica als het tegenbeeld van Elina. Ook Wouters (2007) beperkt zich tot de vrouwelijke ontwikkelingsweg in de roman. Haasse zegt over de rol van Elina in een interview met Johan Diepstraten echter het volgende: “Elina is één van de zes hoofdfiguren in *De ingewijden*. Alle personages hebben ten opzichte van elkaar de functie duidelijk te maken dat zij ieder voor zich een levend deel zijn van een uiterst complexe werkelijkheid die samenhang is” (Haasse geciteerd in Diepstraten 1984: 112). Het ontbreekt dus aan een grondige analyse van de samenhang van Elina met de overige personages.

Haasse onderzoekt in haar personages “een mensheids- en bewustzijnsaspect” (Haasse 1965: 148–171, 2004a: 208). De epiloog van een lijvige contemporaine roman, die uitloopt op de ondergang van het bewustzijn van een fascistische soldaat, moet daarom van betekenis zijn voor de interpretatie van de gehele roman. Als we het einde van de roman niet beschouwen als een *Deus ex machina*, dan zinspeelt het einde op Haasses romaneske onderzoek naar het twintigste-eeuwse bewustzijn *an sich*, waarvoor het in verruimde zin metaforisch is. De vraag is dan ook: wat wil de roman zeggen over “het lichamelijke en geestelijke leven van de Europese mensheid” in de moderniteit, en hoe doet zij dat (*DI* 189)?

Reeds in *De verborgen bron* viel de sensualiteit van de beelden op. Haasse zelf beschrijft deze sensualiteit als biologisch bepaald en vrouwelijk: “vrouwelijk zijn” is volgens de schrijfster “een steeds bewust zijn van eigen lichamelijkheid” (*WV* 32). De lichamelijkheid, de sensualiteit, of de “onderstroom” manifesteerde zich in *De verborgen bron* in alles wat stroomt of in de stagnatie daarvan. Kees ’t Hart (2006: 114) vestigde eveneens de aandacht op het gegeven dat de landschapsbeschrijving bij Haasse functioneert als een bezwering en wordt geschreven in een sfeer van droom en halfslaap. Ook in *De ingewijden* blijft die onderstroom nadrukkelijk aanwezig. Sterker nog: het lijkt of de vloeibaarheid van het dorre landschap naar de vochtige lichamen verschuift. Om de samenhangende fenomenen “bewustzijn” en “onbewuste Ander” te doorgronden, zal ik, behalve het theoretisch kader van

Bachelard, een tweede kader inzetten. Dit kader verbindt Bachelards materiële semiotiek met de uitbeelding van ingesloten en bedreigd zijn, met ziekteprocessen en bezweringsformules, en tenslotte met de ondergang van het bewustzijn. Dit kader, geïntroduceerd door Klaus Theweleit (1985), slaat een brug naar de modernistische thematiek van *De ingewijden*.

6.3 HET VASTE EN HET VLOEIBARE

Het proefschrift van Klaus Theweleit, *Männerphantasien* [Mannenfantasieën], bestaat uit twee delen: 1 *Frauen, fluten, körper, geschichte* [Vrouwen, wateren, lichaam en geschiedenis] en 2 *Männerkörper-zur psychoanalyse des weißen terrors* [Mannenlichaam – Een psychoanalyse van de witte verschrikking]. Respectievelijk gepubliceerd in 1977 en 1978, ik maak voor mijn analyse grotendeels gebruik van de ingekorte, samengestelde vertaling van R. Bogaert uit 1985. Theweleit's proefschrift en de recente opvolging daarvan—*Das lachen der Täter. Breivik u.a.: Psychogramm der Tötungslust* [Het lachen van de daders: Breivik e.a. psychogram der dodingslust] (Theweleit 2015)—biedt een relevant theoretisch kader voor mijn onderzoek naar *De ingewijden*. In *Männerphantasien* analyseert Theweleit de mentale structuur van de fascistische persoonlijkheid aan de hand van een corpus van meer dan tweehonderd romans, dagboeken en memoires, geschreven door veteranen van het Duitse *Freikorps* in de periode 1918–1923 (Theweleit 1985).³⁷ Die structuur bestaat uit een elementaire metaforiek van “het droge en het vochtige” (Littell 2009). Die metaforiek gaat, aldus Theweleit, gepaard met een “panische angst voor vermengingssituaties aan de lichaamsranden” (Theweleit 2009: 109). Het personage Helmuth Sturm uit de in 1957 verschenen roman *De ingewijden* blijkt dezelfde verbale patronen te hanteren als de *Freikorps*-soldaten, en die patronen stammen uit het semantisch veld van het fascisme.

Dit roept de vraag op of het fysieke en psychische geweld in *De ingewijden* een poging is om de scheiding tussen het bewustzijn en de onbewuste Ander teniet te doen in een fatale verzwelging van de Ander. De fascist Helmuth Sturm, met zijn haat tegen vrouwen en zijn cultus van het bloed, vertoont opvallende overeenkomsten met Breivik en diens fascinatie voor de tempeliersorde en zijn afkeer van het feminisme (Theweleit 2015: 105). Theweileits analytisch kader vormt daarom een zinvolle aanvulling op Bachelard. Net als Bachelard (DB 17) en Haasse (2004a: 198) beschouwt Theweleit de werkelijkheid niet in de eerste plaats als een uitvloeisel van *ideeën of belangen*, maar als een zijnstoestand (Theweleit 2009: 107). Theweleit benadrukt dat die zijnstoestand (ook) een lichamelijke toestand is. De politieke realiteit van de fascistische geweldstaal is volgens hem de “getransponeerde uitdrukking van de verwoestende *lichamelijke* toestand waarin de protagonisten verkeerden”

³⁷ Voor dit proefschrift maak ik voornamelijk gebruik van *Männerphantasien*, waarin Theweleit de theorie ontwikkelt die hij in *Das Lachen der Täter* nogmaals toepast op het fascisme na de Tweede Wereldoorlog.

(Theweleit 2009: 109; zie ook Theweleit 1985, 2015). Aan de burgers, veelal middenstanders, die het fascisme omarmden, merkte Theweleit (in Littell 2009: 118) dat zij intellectueel helemaal niet in staat waren het nazistische vocabulaire na te zeggen of te verdedigen: hun gevoeligheid voor het fascisme speelde zich niet af op het niveau van het denken. “Het waren,” aldus Theweleit, “nazi’s met hun lichaam; delen van hun lichaam verlangden naar de verdwijning van anderen, de verdwijning van afwijkende levensvormen” (Theweleit 2009: 118). Theweleit ziet de fascistische staat daarom “als het resultaat van de realiteitsproductie door het lichaam van de ‘soldatenman’” (2009: 107). Deze uitgangspunten geven richting aan de vraag die in *De ingewijden* gesteld wordt, namelijk wat het patriarchaat heeft betekend voor het lichamelijk en geestelijk leven in de moderniteit van Europa. Omdat *De ingewijden* eindigt met de focalisatie van een overtuigde nazi en fascist, zal *inwijding* zowel in de oorspronkelijke betekenis als in de pervertering ervan gelezen moeten worden. De fascist Helmuth Sturm, “voor altijd opgenomen in de Rijen van de Ingewijden”, beschouwt de SA als “Ingewijden in het mysterie van het Bloed” (DI 416). De lichamelijke staat van “de soldatenman” of fascist, zoals die beschreven wordt door Theweleit, komt daarbij in grote lijnen overeen met de lichamelijke toestand van alle protagonisten in *De ingewijden*. De instandhouding van het “ik” is een kwestie van leven dood voor de fascist (Littell 2009: 31) en deze instandhouding vindt plaats met behulp van een strikte reeks tegenstellingen—onbuigzaam versus vormeloos, hard tegenover week, helder tegenover troebel, soepel tegenover taai, doorschijnend tegenover ondoorzichtig—maar vooral via de tegenstelling tussen het vaste en het vloeibare, het vochtige en het droge, die we reeds in *De verborgen bron* zagen verschijnen. “Tegenover alles wat vloeit moet de fascist alles doen oprijzen wat stijf kan staan” (Littell 2009: 32).

In *Männerphantasien* plaatst Theweleit (1985) het vrouwbeeld en de lichaamsverhouding van de fascistische man in het centrum van de analyse en koppelt dit aan het taal- en beeldgebruik van deze mannen. De koppeling van lichaamsbeeld en taalgebruik geeft belangrijke aangrijpingspunten voor een materieel-semiotische analyse van *De ingewijden*. In mijn interpretatie van *De verborgen bron* is de impliciete koppeling lichaam/vrouwelijkheid aan de orde gesteld. In Haasses essay *Een kom water, een test vuur* wordt dit verband expliciet bevestigd. Niet alleen is “vrouw zijn” volgens de schrijfster “een steeds bewust zijn van eigen lichamelijkeheid”, maar ook het besef “nu eens opgeheven, dan weer neergetrokken te worden met de golfbeweging van een kracht die al het levende bezielt; het besef van de glorieuze en verschrikkelijke ondergrond van de strikt persoonlijke verhoudingen en gevoelens” (WV 32). Wat wil Haasse hiermee zeggen? En waarom krijgt haar eerste contemporaine roman, *De ingewijden*, zijn apotheose in een fascistische soldaat?

Een drietal uitgangspunten van Theweleit is richtinggevend bij het beantwoorden van die vraag. Ten eerste signaleer ik eenzelfde verband tussen het elementaire beeldgebruik enerzijds, en het “lichaamsschema” in *Männerphantasien* (Theweleit 1985) anderzijds,³⁸ in zowel *Das lachen der Täter. Breivik u.a* (Theweleit 2015) als in *De ingewijden* (Haasse

³⁸ Het lichaamsschema is het subjectieve gevoel dat een persoon over zijn lichaam heeft (Theweleit 1985).

1957/1991). Theweleit beschouwt literatuur als werkelijkheid. Dat betekent niet dat hij de uitspraken die erin worden gedaan voor juist houdt (Theweleit 1985: 15). Theweleit (1985: 218) beschouwt het fascisme als een manier om een realiteit te produceren die wordt afgeleid van het lichaam. Volgens Bachelard is het beeld “een organische realiteit”, waarin de dichter zich “indroomt” (DB 14). Voor zowel Theweleit als Bachelard is niet de abstracte ideologie maar een organische realiteit, het vertrekpunt van de beelden: “uit het vlees, uit de organen worden de eerste materiële beelden geboren”, aldus Bachelard (DB 17). De wijze waarop die corporealiteit geproduceerd wordt, is met name traceerbaar in metaforen van het droge en het vochtige; het vaste en het stromende; het harde en het weke; het zieke en het gezonde.

Ten tweede kan de gewelddadige bezetenheid tegenover het vrouwelijk lichaam die in *De ingewijden* speelt, in de zienswijze van Theweleit niet begrepen worden via de begrippen van de freudiaanse psychoanalyse. Theweileits analyse van de (proto)fascist is niet geïnspireerd door Freud en het oedipuscomplex, maar door *L'Anti-Oedipe* uit 1972 van Deleuze en Guattari. Het oedipale drama is niet van toepassing op deze bezetenheid, omdat de “soldatenman,” aldus Theweleit (1985: 115, 116, 117), het proces van scheiding van de moeder nooit heeft voltooid. Door deze “fundamentele storing” (Balint geciteerd in Theweleit 1985: 114) is hij nooit gekomen tot de vorming van een “ik” in de freudiaanse zin van het woord (Theweleit 1985: 114). Op grond van het begrip “mechanisme tot zelfbehoud” van Margaret Mahler, waarin kinderen die voortdurend in gevaar en angst verkeren om vervolgens overvallen te worden door symbiotische toestanden waarin onlustgevoelens overheersen, “psychotisch” worden genoemd, beschouwt Theweleit de “soldatenman”—die nooit de zekerheid heeft bemachtigd van eigen lichaamsgrenzen die van binnenuit libidineus bezet zijn—als een symbioticus, of een “nog niet volledig geborene” (Theweleit 1985: 351). Het gaat om mensen “die het geboorteproces niet *tot het einde toe* hebben doorlopen” (Theweleit 1985: 351, cursivering in origineel). Het einde van de geboorte is die toestand die in de “individuatie” wordt bereikt. Daarvoor is het nodig dat kinderen zich losmaken uit de symbiose die bepalend is voor het eerste levensjaar. Een inwijding is een “tweede geboorte”, of een individuatie. De fundamentele storing van “nog niet volledig geborenen” hangt samen met het verlangen op te lossen—een verlangen dat zich in *De ingewijden* keer op keer manifesteert. Zij die afdaalt in Delphi (DI 56), zij die overweldigd worden door een storm op een schip op weg naar Kreta (DI 244), of zij die een brandende stad zien instorten (DI 421), hebben het gevoel deel te worden van de levens- en vernietigingsprocessen van de natuur. De gezochte eenwording met de elementen aarde, water, lucht, en vuur verkrijgt in *De ingewijden* een kosmische verschrikking.

Het derde uitgangspunt van Theweleit (1985: 14) is dat het fascisme geen uitzondering, maar een massaverschijnsel is. De personages in *De ingewijden* staan zoals gezegd niet op zichzelf (Haasse geciteerd in Diepstraten 1984: 112). Als alle personages ten opzichte van elkaar de functie hebben duidelijk te maken dat zij ieder voor zich een levend deel zijn van

de uiterst complexe werkelijkheid die samenhang heet en de roman eindigt met de focalisatie van een fascist, dan is de vraag in welke vorm dit fascisme aanwezig is in de andere personages, alvorens het culmineert in Helmuth Sturm. Welke samenhang bestaat er tussen het meisje, de jongen, de Griekse gids, de oude vrouw, de classicus, en de fascist? Theweleit (1985: 14) trekt geen scherpe scheidslijn tussen “fascistisch” en “normaal”. Hij wil weten in welke vorm het fascisme aanwezig is voordat het “openlijk” fascisme heet (Theweleit 1985: 14). Het gaat hem om de overgangen tussen normaal en abnormaal, tussen de historische mens en wat Haasse (1965: 10, 150) in de geest van Alfred Weber en Roderick Seidenburg de “vierde mens” of de “de posthistorische mens” noemt. Ik zal die overgangen traceren via een analyse van de metaforiek van de zes personages.

Theweleits theoretisch kader biedt een toespitsing op de materiële semiotiek van Bachelard. Bachelard constateert dat het beeld een organische realiteit heeft. Theweleit duidt die corporealiteit op cultuurhistorisch niveau. Zijn duiding is relevant om op het spoor te komen van de culturele betekenis—of, zoals Haasse (1965: 148–171) het noemt, het “mensheidsaspect”—van *De ingewijden*. Volgens Theweleit zijn de verslagen die hij las “ziekte-verslagen”, niet omdat hij zich als een analyticus over de fascistische teksten heeft gebogen, maar omdat alle fascistische literatuur *zichzelf* opvat als een weergave van het leven in zieke toestand (Theweleit 1985: 15)—een toestand die als een rode draad loopt door de gemoedsbeweging van de protagonisten van *De ingewijden*. De onderzochte soldaten/schrijvers van Theweleit leden aan Duitsland en verlangden intens naar een gezonde toestand van het komende rijk. Jessica, een van de personages uit *De ingewijden*, voelt schaamte wanneer zij met haar vader en moeder wordt gezien, “alsof zij te koop moest lopen met zweren of een vieze ziekte” (DI 26). Dit fundamentele lichaamsgevoel wordt in *De ingewijden* telkens opnieuw verwoord door de classicus Gosschalk (DI 259); de adolescenten Jessica, Elin, en Marten; en de oude vrouw Elina. Ten slotte wordt het tot een exces gevoerd in Helmuth Sturm (DI 417). Ik neem dit serieus, net als Theweleit. Niet in de zin dat het een werkelijkheid *beschrijft*, maar in de zin dat het een werkelijkheid (van geweld en dood) *produceert*. Opnieuw ben ik op zoek gegaan naar obsederende elementaire metaforen die ik vervolgens gegroepeerd heb tot “figuren”. Als ik die figuren over elkaar leg, dan tekent zich geleidelijk aan een patroon af dat leidt tot een belangrijke sleutel tot het oeuvre van Haasse.

6.4 VAN MATRIARCHAAT NAAR PATRIARCHAAT

De classicus Lucas Gosschalk is geobsedeerd door de godinnen Demeter en Kore³⁹ en wil een proefschrift over hen schrijven. Hij legt een rechtstreeks verband tussen de cultuurovergang van Demeter en Kore als aardse vruchtbaarheidsgodinnen, naar Demeter en Kore “als behoedsters van de ziel en de onsterfelijkheid” (DI 188). Het verband markeert de overgang van een matriarchale naar een patriarchale samenleving (DI 188). In zijn

³⁹ Kore is een andere naam voor Persephone.

proefschrift wil Gosschalk aantonen dat de eens machtige godinnen tot een andere, ondergeschikte rol zijn gedwongen en dat deze gebeurtenis catastrofale gevolgen heeft gehad voor het lichamelijke en geestelijke leven van de Europese mensheid (*DI* 189).

Haasse onderzoekt in *De ingewijden* via de classicus Gosschalk “waar en wanneer de Godinnen tot een andere rol zijn gedwongen,” namelijk onder het patriarchaat, en wat dat “in het lichamelijke en geestelijke leven van de Europese mens” heeft betekend (*DI* 189). De zes personages zijn op weg naar Kreta, de bakermat van de godinnen en van de Europese beschaving. Haasse suggereert dat de reis samenhangt met het morele verval van de Europese mens. De aarde is verdord. De eenheid van moeder en dochter—Demeter en Kore—symbolische voorwaarde voor de vruchtbaarheid van de aarde, is verbroken (Haasse 2006: 130). Een fundamenteel verstoorde moeder-dochter verhouding ligt onder alle relaties. In haar gedaante van de vrouw van Hades—de metaforische positie van de vrouw in een patriarchale gemeenschap—symboliseert Kore/Persephone het niet-zijn, het dodenrijk, de afwezigheid van leven en groei. Haasse legt via de symboliek van een verloren matriarchaat een specifiek moderne crisis bloot, die—zo voorspelde zij in *Een kom water, een test vuur*—tot grote ecologische en maatschappelijke catastrofes zal leiden (*WV* 17). Dat *De ingewijden* eindigt met de psychose van een fascistische man en niet met het gedroomde matriarchaat van het hoofdpersonage Elina, is een daarmee samenhangend gegeven.

Mythische verhalen beschrijven een overgangstijd, waarin een cultuur nog niet geheel verdwenen is, en een andere nog niet geheel verschenen. Mythische verhalen hebben een tragische component, omdat ze gaan over iets wat verloren gaat, en iets wat zich als mogelijkheid aandient vanuit de toekomst, maar waarvan de verschijning niet gegarandeerd is. Wat is het verlies? In *De ingewijden* is dat wat verloren gaat, het patriarchaat. Dit wordt belichaamd door Emanuel Stephandidakis, de oude man. Het verlies, dat verweven is met dood en verwoesting, wordt uitgesproken door de dorpsbewoners, wier stemmen aanwezig zijn als het koor in een klassieke tragedie dat de daden van de held(in) becommentarieert. Zij voelen intuïtief het krachtenveld aan tussen het patriarchaat en het matriarchaat—tussen Emanuel Stephandidakis en de vreemdelinge, Elina:

Maar zij wisten instinctief dat zij zich niet tegen Elina konden keren, evenmin als tegen de oude man, die de waarden van het verleden vertegenwoordigde. De spanning tussen haar en Emanuel Stephandidakis ging hen allen aan, het was hun probleem, onverbreeklijk verweven met het leed om de doden en de verwoesting. (*DI* 127)

De verwoesting verwijst hier naar de toestand in het dorp na de komst van de Nazi's en het daaropvolgend fusilleren van een aantal mannen en het in brand steken van de huizen. Als de oude man de waarden van het verleden vertegenwoordigt, dan vertegenwoordigt Elina de waarden van de toekomst. Dientengevolge exploreert *De ingewijden* de mogelijkheid van een nieuw matriarchaat. Er zijn twee werelden: een boven- en een onderwereld. Elina

staat tussen de dorpsbewoners en “iets afschuwwekkends [in], een afgrond buiten het menselijke, een onzalig verboden gebied” (DI 126). De dorpsbewoners zijn zich bewust van die twee werelden. Zij onderscheiden:

De wereld van Emanuel Stephandidakis en de flinke mannen en gehoorzame vrouwen en de wereld van Elina waarin plaats was voor alles wat een mens onder gewone omstandigheden tracht te verbergen of te verbijten, de wereld van barensweeën en liefdesverdriet en ondraaglijke zorg, van nachtelijke angsten en tweestrijd. Maar dat was een heimmelijke wereld, toegankelijk aan de uiterste grens van het dagelijkse leven, een wereld die in de gedachten en gevoelens van de mensen bestond, niet in de openbaarheid. (DI 131)

Binnen de wetten van het dorp, vertegenwoordigd door Stephandidakis, is nog een andere, niet erkende organisatie die het domein is van Elina, de vreemdelinge. Haar matriarchaat is “een heimmelijke wereld ... die in de gedachten en gevoelens van de mensen bestond, niet in de openbaarheid.” Het verschijnt niet in de werkelijkheid, maar het is een sturende kracht die onzichtbaar het dorp beïnvloedt, soms heelt, maar uiteindelijk ontwricht.

In *Elckerlyc is ook een vrouw: Het beeld van de vrouw in de historische briefromans van Hella S. Haasse* vat Gerti Wouters (2007) de rol van Elina als volgt samen: “Als oude vrouw op Kreta komt zij tot de ontdekking dat zij nooit iets of iemand ter wereld werkelijk had liefgehad.” In tegenstelling tot Demeter en Persephone, “tussen wie werkelijke liefde heerst, heeft Elina als meisje de moeder niet bemind en als moeder de dochter niet” (X). Op Kreta verandert volgens Wouters alles. Elina wordt dan

als het ware de moeder van het dorp, meer zelfs, net als Demeter wordt zij “moeder van de bomen” genoemd. Vrouwen en meisjes zoeken haar op, om van haar te leren. Zij zorgt voor de zwangere Stephania, voor de ouderloze Jessica, voor Marten, voor Niko en voor “de gek” Helmuth Sturm. (Wouters 2007)

Wouter schetst in haar analyse een matriarchaal Utopia dat door Elina wordt gesymboliseerd. Voor we de centrale vraag van *De ingewijden* kunnen beantwoorden—namelijk wat het patriarchaat betekent voor het lichamelijke en geestelijk leven in de moderniteit (en zoals gezegd moet het antwoord gezocht worden in de opkomst van het fascisme)—moet de vraag gesteld worden waar Elina voor staat. Is Elina Demeter, de moeder van het dorp, zoals Wouters stelt, of is zij een verwarde geest die opereert in een onttoverde werkelijkheid van de verziekte patriarchale omstandigheden in een Kretenzisch dorp, waar zij een vreemdeling is en geen enkele invloed kan uitoefenen? Haasse geeft geen antwoord op deze vraag. Het personage Elina is een conceptueel personage, dat onderzoek doet naar ons. In Elina wordt een van de meest gedurfde, zichzelf bevragende en uitdagendste zelfbeelden gecreëerd in het oeuvre van Haasse.

Welke figuur ontstaat er als we de elementaire beelden rondom de oude vrouw, Elina, samenbrengen? En welk sterrenbeeld als de elementaire beelden clusteren tot grotere figuren? Eerdere interpretaties van Elina zijn voorbijgegaan aan wat deze figuratie zo ambigue maakt: de regressie, de ervaringen van grandiositeit, en oplossingsvisioenen. Waar Alofs (1981), Van Buuren (1981), Van Heijst (1993), en Wouters (2007) hebben beargumenteerd dat Elina het “goede”, het “vrouwelijke”, het “matriarchale”, of de gevoelige maar onzekere kunstenaar vertegenwoordigt, kom ik tot de conclusie dat Elina een veel ambivalenter karakter heeft. Elina’s hut is beslist geen haardstede in het centrum van het dorp, maar een subversieve ruimte van gedwongen afzondering, buiten het dorp. Die ruimte geeft niet alleen haar, maar alle uitgestotenen—vrouwen, gestoorden, en zieken—een dubieuze privacy en vrijheid. Die vrijheid wordt door Elina benut om op magische wijze een omvorming van de macht van Stephandidakis—en daarmee een omvorming van het patriarchaat—te weeg te brengen. Het is niet vanwege haar moederlijkheid, maar vanwege haar anders-zijn dat Elina wordt weggestopt in een asiel aan de rand van het dorp, buiten het centrum van de macht van de patriarch.

Haasse schrijft om uit te vinden wat zij niet weet (Haasse geciteerd in Peters 2007: 33). Bij ieder boek dat zij schrijft komen dezelfde obsessies opnieuw tot leven (Peters 2007: 33). Hoe minder zij weet, hoe opener, ambivalenter, en interessanter haar alter ego’s zijn. Elina vormt één van de interessantste personages in het oeuvre van Haasse, niet in de laatste plaats omdat Elina diepgeworteld is in de oermythe van *De verborgen bron* die aan het oeuvre ten grondslag ligt. Nu de centrale thematiek is beschreven en de hoofdpersonages zijn geïntroduceerd, zal ik ingaan op de belangrijke Anderen van Elina: het meisje, de classicus, de jongeling, en de psychoticus. Het enige personage aan wie ik geen aparte paragraaf zal wijden, is Niko. Niko is de jonge Griek die de andere personages vergezelt: hij is geen reisgenoot, maar een psychopompus die de zielen begeleidt naar de onderwereld. Hij weegt hun zielen. In die hoedanigheid komt hij in alle andere levens en hoofdstukken voor en stuurt hij de lezer in diens blik op het reisgezelschap.

De reizigers

7.1 JESSICA EN HET MYSTERIE VAN HET BLOED

De proloog van de roman luidt als volgt:

Jessica Manning kon zich niet meer precies herinneren wat zij zich van de entree in Griekenland had voorgesteld. Vermoedelijk toch wel iets van sneeuw witte huizen tussen cipressen, over alles heen een verblindend kobaltblauwe hemel, zoals op de aanplakbiljetten in het kantoor van Cook's Travels. Maar toen ze midden in de nacht bij de grenspost Evzones aankwamen, in hun wagen die onherkenbaar vervuild was, grijs van stof en gedroogd slijk (het had in het zuiden van Joegoslavië hevig geregend en de wegen waren er niet verhard), was zij te moe en te landerig geweest om zich er iets van aan te trekken dat de maan een landschap van kale bergen bescheen, niet verschillend van het gebied waar zij in de afgelopen dag doorheen gereisd waren. (DI 9)

Jessica Manning, een Amerikaanse adolescente, passeert met haar ouders, zus en zwager de grens tussen Joegoslavië en Griekenland—een grens die tevens een overgang van hevige regen en modder, naar droogte en kaalte markeert. Jessica passeert een driedubbele grens: die tussen Joegoslavië en Griekenland; die tussen de schijn van de toeristenindustrie, en een niet door marketing bemiddelde rauwe werkelijkheid; en die van de pubertijd naar de volwassenheid. “Dit landschap was niet liefelijk, maar zelfs onder de wolkeloze hemel, in het brandend witte licht ruig en de mens vijandig gezind,” denkt Jessica; “Zij reden in een wereld van voor de beschaving” (DI 33). Het is een ruimte van *stof en slijk* en van *kale bergen*. Een grenspost, slijk en stof, en een desolate maan symboliseren het romaneske landschap waarin wegen verloren lopen (ERR 66). De maan, symbolisch verbonden met het moederlijke beschermende (zoals bijvoorbeeld in Vrouw Holle), beschijnt een desolaat landschap en blijkt ziek: “de maan was in haar laatste kwartier, een gezwollen geschonden schijf” (DI 12). Op pagina 16 verschijnt de maan wederom: “een pokdalige maan rees in de hemel” (DI 16). Binnen acht pagina's verandert het hemellichaam—dat geassocieerd wordt met het water, het stromen van de wereldzeeën, en de moeder—in een geschonden, gezwollen schijf, en vervolgens in een pokdalige maan: van “desolaat” naar “geschonden”,

naar “gezwollen”, naar “pokdalig”. Dit is het slechte gesternte, de afnemende maan, waaronder Jessica de grens tussen de verregende grensstreek—het vochtige—van Joegoslavië en het krukdroge Griekenland—het droge—overschrijdt en de roman begint.

Jessica ervaart de aarde als weerbarstig en gesloten. De fysieke wereld is voor Jessica een vijandige wereld. Er zit een provocatie, een “nee” in de dingen: de materie—rotsen, bergen—bieden letterlijk weerstand. Jessica ervaart ook zichzelf alsof zij van steen is. Alles ketst op de harde oppervlakte af (DI 9). “God wat is het heerlijk,” denkt zij, “om zo moe te zijn dat de dingen je steenkoud laten” (DI 10). De toestand van hardheid, verdrukking, petrificatie, en kou correspondeert met een gevoel existentiële leegte: “Zij waren gaan behoren tot die ondefinieerbare kosmopolitische groep die nergens meer wortels heeft” (DI 13).

Het landschap is kaal, maar ook naakt (DI 16). Het krijgt de naaktheid van een lichaam, dat vervolgens geassocieerd wordt met de moeder: “Misschien was het die stem, dacht Jessica, die soms ronduit afstotend werkte. Er was nergens iets zachts soepels meegaands aan haar” (DI 22). Het weerbarstige oppervlak van het landschap weerspiegelt het afstotende, harde lichaam en karakter van haar moeder, dat Jessica vervolgens associeert met “hout” als iets dat de hele familie karakteriseert: “Wij zitten hier alsof wij van hout zijn” (DI 26). De moeder is echter in een verder stadium van verharding dan de rest van de familie: “Mrs. Manning zat op haar plaats voorin alsof zij versteend was” (DI 31).

In de beeldenreeks van de introductie op de reis, lijkt het overwegende waterelement van *De verborgen bron* afwezig: aarde is daarvoor in de plaats gekomen. Niet de zachte, modderige, pasteuze aarde, maar een harde, vijandige aarde die afstoot, zoals de moeder afstoot. Er is nergens iets zachts en meegaands in het landschap. “Wij zijn van hout.” De hardheid en onbeweeglijkheid (niets soepels, niets meegaands, alsof zij versteend was) van de moeder en de associatie van het landschap met de naaktheid en de numinositeit van het (moeder)lichaam, vormen een constante reeks van metaforen. In de proloog van het hoofdstuk “Jessica” creëert Haasse een voortdurende metaforische spanning tussen de moeder en de aarde, als opmaat voor de thematiek van de roman.

7.1.1 EEN LANDSCHAP VAN DE DOOD

Jessica’s blik wordt getrokken door een jonge Griek. Hij staat “tussen de piramiden van watermeloenen voor de fruitventerskraam” (DI 29). Deze jongen, Niko, brengt een “zoet en toch pijnlijk gevoel” (DI 29) teweeg. De sappige, vochtige, verfrissende, met leven en vrucht(beginsel) geïdentificeerde meloenen (metonymia voor de jongeman) vormen een tegenstelling met het harde, kale landschap. Niko is als vol, vochtig, zoet vruchtvlees een pars pro toto van de leven-brengende aarde: “Zij noemden hem een knappe jongen alsof hij bij het landschap en de omgeving hoorde, zo ongeveer zoals huizen en bomen en meloenen” (DI 30). Jessica krijgt van Niko een stuk meloen aangereikt vanaf zijn handpalm: “Het sappige oranje vruchtvlees en de zachte pitten lagen glinsterend bloot” (DI 34). Vervolgens wijst hij haar hoe zij er haar tanden in moet zetten. Het blootliggende, sappige

vrucht vlees, de zachte pitten, en het aanreiken vanuit de handpalm is in zijn erotische connotatie nauwelijks te ontgaan. Ook de beschrijving van de moeder als “van de natuur vervreemd” en “doods” loopt via de metafoor van het aanreiken van een meloen:

Hij had haar, bij een van de stopplaatsen, een meloen aangeboden, half als troost, half om haar te straffen voor haar insolente houding: de volle ronde sappige vrucht was een teken, een symbool; maar zij was een vrouw uit een andere wereld, zij wist niets van de geheimen van de levende dingen, zij was van de natuur vervreemd, zij had geen innerlijke verhouding tot die mooie gave meloen, en begreep zijn gebaar dus niet. (*DI* 109)

De moeder weet niets van de levende dingen. Zij is “van steen” of “van hout.” Jessica raakt door Niko in een staat van “onmiddellijk en hevig beleven” (*DI* 29). Niko schijnt Jessica “even streng en gesloten en tegelijkertijd van een even onberedeneerbare aantrekkingskracht als het landschap” (*DI* 33). Omgekeerd wordt via de aanwezigheid van Niko “dit steenachtige grijsbruine berggebied met droge rivierbeddingen” (*DI* 33) op een rauwe manier aantrekkelijk. Jessica vergelijkt Niko met “de ijskoude helderheid van bronwater”, met hitte en een boomloze steilte, en met de verfrissende, met leven en vrucht(beginsel) geïdentificeerde vruchten van de aarde (*DI* 33). Vervolgens contrasteert zij het stevige, het vaste van Niko met de vormeloosheid van de familie Manning. Waar de familie eerder “hard en versteend” was, wordt zij in vergelijking met Niko’s vastheid, vormeloos. De Mannings zijn “wandelande voorbeelden van die innerlijke onvastheid” (*DI* 34). Hun vormeloze, zachte lichamen worden als volgt omschreven: Berenice is “vaag” en “indolent” (*DI* 13, 35); moeder heeft een “naaktheid zonder bekoring” (*DI* 34), een vissenbek (*DI* 10), en een vormeloze mond (*DI* 36); Bernard krijgt “vage contouren” en wordt slapper (*DI* 36); en de vader is “zwaar en log en slordig” (*DI* 35), evenals “opgeblazen” (*DI* 57). Niko daarentegen wordt geassocieerd met evenwicht en verticaliteit (steilten); met helderheid (tegenover de troebelheid van haar familie); en met hitte (tegenover de koude van haar moeder). Hij vormt een sterk contrast met de overbeschaafde, overrijpe, met te sterk geurende “sun tan oil” ingesmeerde, glimmende moeder (*DI* 34). De familie, met name de moeder, wordt geassocieerd met verweking en ziekte.

Behalve verweekt is de familie ook zenuwziek. Aan Niko schrijft Jessica een positieve spanning toe, in tegenstelling tot haar familie die voortdurend gespannen is, maar zonder richting en zonder doel (*DI* 30). Niko is in haar ogen “mán” (*DI* 54). De genderbepaling wordt geassocieerd met beheersing: “in hem was een voortdurend gevecht voelbaar tussen onrust en beheersing” (*DI* 54). Zij vindt hem mooi, “juist door die onderhuidse spanning” (*DI* 54). Mannelijkheid is in de ogen van Jessica niet de afwezigheid, maar de beheersing van spanning. Jessica’s familie is ook gespannen, maar zonder beheersing. Niko is “strakker, meer autoritair” (*DI* 40) dan haar familie. Hij schijnt haar “het enige vaste punt in de chaos” (*DI* 40). Zowel Elin als Jessica kennen aan hun geliefden deze kwaliteiten toe: beheersing, viriele weerstand, stabiliteit, verticaliteit, het heldere en het strakke, het zwijgen,

tegenover het troebele, vage in zichzelf. Hun passie voor deze heldere, strakke mannen wordt in identieke beelden onder woorden gebracht. In het Elina-hoofdstuk lezen we: “Zij voelde in hem de harde kern, de weerstand” (DI 360); “achter zijn beheersing, zijn vormelijkheid vermoedde zij diepten, voor alles wat hij zei of deed, of niet zei en niet deed” (DI 360). En: “Zijn zwijgen was voor haar een teken van viriele skepsis, zijn gebrek aan temperament hield zij voor bedwongen passie” (DI 360). Ook Elin wil verwant zijn aan dat heldere, dat strakke dat zij in hem bewonderde en dat haar een zuiverende tegenkracht scheen van het troebele en onbegrepen van haar eigen wezen (DI 360). Ook wordt naar Nico verwezen als een kompas—als “haar [Jessica’s] kompas” (DI 44). Niko, zo suggereert de metafoor, bepaalt de richting waarin Jessica zal gaan. Hij leidt haar naar een pad omlaag, naar de ingang van de onderwereld, langs “de immense trechter van de lucht tussen de bergwanden” (DI 53). Tussen verschrompelde olijven, proppen papier, sigarettenpeuken, en spinrag ontwaart Jessica diep in een kloof beneden in de aarde de plek waar de Pythia gezeten had.⁴⁰

Niko’s rol als begeleider van vage schimmen—de reizigers—geeft hem een ambivalente betekenis. Hij wordt betaald om voor “gids [te] spelen voor Engelssprekende toeristen” (DI 78) in de “nationale industrie Delphi” (DI 66). De Amerikaanse familie Manning wordt vergeleken met “blinden of doofstommen” die rondlopen in een omgeving waar zij niets van begrijpen (DI 80). Niko voert de schimmige toeristen naar de onderwereld, zo blijkt uit de volgende zin: “Niko Stephandidakis liep met lichte snelle stappen op zijn tennisschoenen vooruit, wenkte Jessica en verdween langs een ternauwernood zichtbaar pad omlaag” (DI 48). De reeks—gids, schimmen, blinden en doofstommen in een omgeving waar zij niets van begrepen, tussenpersoon, tennisschoenen, afdalen—vormt het mythisch substraat van dit inwijdingsverhaal.

Voor Niko met Jessica afdalt in Delphi, ontmoeten zij een oude geitenhoedster: “zij hield een prop schapenwol op een stok gebonden onder haar oksel, en draaide daar, al lopend tussen duim en wijsvinger een lange draad van” (DI 52). Even later merkt Jessica dat “iets onbekends” haar overvalt en als een wervelwind tegen Niko Stephandidakis aan smakt. In mythisch perspectief spint de geitenhoedster de levensdraad; iets dat Jessica met Niko verbindt. Na dit teken nadert Jessica de plek “waar de kloof zich versmalde tot een spleet vol schaduwen” (DI 53). De allusie van de gesponnen draad als de levensdraad verwijst naar Hesiodos en de drie schikgodinnen, of de drie Moiren: Klotho is aanwezig bij de geboorte en houdt het spinrokken vast; Lachesis spint de draad van de lotgevallen; de “onafwendbare” Atropos snijdt de draad door.⁴¹ In de figuur van de geitenhoedster komen die drie samen. De geitenhoedster die het spinrokken vasthoudt, verwijst naar de tweede

⁴⁰ De Pythia is de priesters die de tekenen van het orakel van Delphi leest.

⁴¹ Het Griekse woord *moira* betekent “deel” en duidt op het de mens toekomende aandeel in het geluk. Homerus spreekt van één *Moirai*, de personificatie van de lotsbestemming. Bij Hesiodos vindt men voor het eerst drie Moiren: de dochters van de Nacht, of de “schikgodinnen” (Moormann & Uitterhoeve 1999: 195).

geboorte, de lotgevallen en de onafwendbaarheid van het lot van Jessica. Jessica bemerkt plots dat iets onbekends haar heeft overvallen en haar tegen Niko Stephandidakis heeft aangemaakt. De geitenhoedster is ook Atropis die de draad door zal snijden, en verwijst daarom ook naar Jessica's dood in de kloof. De figuur van de drie Moiren zal opnieuw verschijnen in Haasses roman *De wegen der verbeelding* uit 1983.

Als Jessica “de navel van de aarde”, het orakel van Delphi nadert, krijgt zij het gevoel dat het stadion bevolkt is “met schimmen van een ontzaglijke menigte van lang gestorvenen” (DI 59). De schimmen, die uit de aarde in de damp tussen de rotsen omhoogstijgen en de zon verduisteren (DI 58), verbinden aarde en nevel. Dit dubbelelement aan de ingang van de Hades refereert aan de Attische volksreligie. In *Mutter Erde: Ein Versuch über die Volksreligion* [Moeder Aarde: Een poging tot volksreligie] beschrijft A. Dieterich (1905: 48) dat het in de volksreligie gebruik was de geesten van de voorouders, die zich onder de aarde bevinden, voor te stellen als *windgeesten* die uit de lucht weer tot een nieuwe geboorte in het lichaam zouden terugkeren. Terwijl zij opgenomen wordt in deze aarde en deze nevel, ervaart ook de moderne Jessica haar lichaam als een “ei” waarin de kiemen van haar ouders wederkeren tot aardse geboorte (DI 57). We zien hier voor het eerst het luchtelelement verschijnen.

Samenvattend kan gesteld worden dat de proloog de lezer introduceert in een vijandige, dorre en harde aarde.⁴² De beelden clusteren zich tot de kernwoorden verstening, verharding, en zwaarte; totdat de reeks zich verdicht tot de figuur van de zwaartekracht, de duizeling, en de val—die volgens Bachelard behoort tot de meest angstwekkende aardebeelden (ERW 262–311). Steilten, ravijnen, kloven, en een gevoel van zwaarte en duizeling kondigen de angst/drift om te vallen aan. De duizeling verheft bij de nadering van het gat dat in de diepte ligt. Niko begeleidt Jessica als een psychopompos (begeleider van de zielen) naar een kloof in de aarde waar eens de benevelde Pythia zat. Hij wenkt haar langs een pad *omlaag* (DI 48) naar een heiligdom dat Tholos heet; “de navel der aarde” (DI 50). Jessica voelt zich bij het naderen van deze heilige plek overgeleverd aan de zuiging van het niets. Zij kijkt in “de violette diepte van de kloof” (DI 56) en voelt “een kitteling, angst om te vallen, lust om te springen” (DI 57).

Jessica is duizelig tot op het bot: “alles is hier te veel, te groot, te diep, te duizelingwekkend voor een mens” (DI 57). Zij heeft het gevoel “dat het stadion bevolkt is met schimmen, een ontzaglijke *menigte* van lang gestorvenen” die “in de damp en nevel tussen de rotsen omhoogstegen en de zon verduisterden” (DI 59). De gehele reeks—zwaartekracht, diepte,

⁴² Concrete beelden zijn: “als een steen” (DI 9); “onbeweeglijk en koud” (DI 9); “haar harde oppervlakte” (DI 9); “zo moe dat de dingen haar steenkoud laten” (DI 10); “helder en leeg” (DI 12); “nergens wortels” (DI 13); “lood in haar schoenen” (DI 13); “de grootsheid en naaktheid van het landschap” (DI 16); “nergens iets zachts” (DI 22); “een knappe jongen alsof hij bij het landschap en de omgeving hoorde, zo ongeveer zoals huizen en bomen en meloenen” (DI 29); “alsof zij versteend was” (DI 31); “een wereld van voor de beschaving” (DI 33); “de ijskoude helderheid van bronwater als met de hitte op de boomloze steilten” (DI 33); “zijn houding scheen strakker, meer autoritair” (DI 39); “de golf van Korinthe, van een blauw dat Jessica pijn deed aan het hart, dezelfde pijn die zij voelde wanneer zij naar Niko Stephandidakis keek” (DI 48).

afdalings, duizeling, violet (de kleur van de dood)—en tot slot de schimmen van de doden en het offergat, kondigen de dood van Jessica aan. Loodzwaar zijnde, heeft Jessica tegelijkertijd geen gewicht. Volgen we de reeks aardebeelden, dan kondigt zij de naderende dood van de heldin steeds meer aan. Pas aan het eind van de roman zal deze dood bewaarheid worden. Uiteindelijk wordt ze waargenomen door de ogen van de psychotische Helmuth Sturm:

Zij [Elina] had zich niet vertoond, alleen die vreemde [Jessica] die zich nu weer kwaad-aardig had verborgen. Een lang smal gat in de grond, dat was geen hol van hem [Helmuth]. Het was diep. Zij gaf geen geluid. Na een tijd kon hij zien daar beneden. Zij bewoog zich niet. Zij had haar ogen wijd open, bij haar mond was het zwart. (DI 413)

“Zij lag in een lang smal gat in de grond” is een graf. De proloog introduceert via aardegebonden metaforen een unheimisch landschap waarin de zon verduisterd wordt en de schaduw van de dood zich over alles wat Jessica waarneemt legt. De epiloog vat die metaforiek slechts samen.

7.1.2 DE AFDALING VAN JESSICA

The labyrinth is a psychological phenomenon of viscosity. It is the consciousness of a sticky, pasty substance that, full of pain, stretches itself as it sighs.

— Gaston Bachelard (ERR 159)

In de vorige paragraaf heb ik voor mijn analyse vooral kunnen putten uit het eerste van de twee aardeboeken van Bachelard, namelijk *Earth and Reveries of Will* (ERW). *Earth and Reveries of Will* behandelt de materie als weerstand. De verhouding tussen het subject en de wereld wordt in de metaforiek van de harde, weerbarstige aarde gegoten. Hier staat de fysieke weerstand centraal. Bij de beschrijving van de afdaling in Delphi overheersten de beelden van verharding, verlamming, en verstarring. De aarde is hier het domein van de materie in haar hardste vorm: van rotsen, kloven, en harde ingeklonken grond. Deze metaforiek echter wordt doorbroken door de metaforiek van intieme ruimtes die Bachelards in *Earth and Reveries of Repose* (ERR) bespreekt. In *Earth and Reveries of Repose* beschrijft Bachelard de “mesomorfse” binnenruimtes—de aarde, de grot, de kooi, de buik, de walvis—in hun intieme karakter. In het navolgende ga ik in op dit tweede register van de beelden rondom Jessica. Nu zal blijken dat in Jessica een dialectiek van wat hard en van wat zacht is, van wat buiten en van wat binnen is, tot stand komt. Jessica daalt in Delphi af naar het *Gnothi Saffon*, of de Navel der Aarde. Op de steen die deze plek markeert is het woord “gè” gegrift, in het Grieks: Gaia, de godin van de aarde.

De beelden rondom de navel der aarde zijn beelden van een mystiek lichaam. Jessica wordt hier op bijzondere wijze ingewijd in het mysterie van haar eigen lichaam. Bachelard

vat deze belichaming in *Earth and Reveries of Repose* als volgt samen: “Often we think we are only describing a world of images when we are, in fact, going down into our own mystery. We are vertically isomorphic with the great images of depth” (ERR 190). De navel der aarde (DI 48) is niet slechts een gat, het middelpunt van de aarde; het is ook het middelpunt van het lichaam. We zijn “isomorf” met de grote beelden van de diepte, omdat onze lichamen de diepte letterlijk instulpen. De taal “spreekt” (behalve de symbolische orde) ook het lichaam.⁴³ Deze niet-talige aspecten van de taal noemt Kristeva (1984) het semiotische in de taal. Ook in de materiële semiotiek van Bachelard spreekt het lichaam die taal. Wat levert dit inzicht op voor de interpretatie van de afdaling van Jessica? Wat wil het zeggen dat Jessica diep afdaalt in haar eigen mysterie (ERR 190)?

Als Jessica Niko ziet afdalen in de diepte van Delphi heeft zij het gevoel in een vacuüm getrokken te worden en overgeleverd te zijn “aan de zuiging van het niets” (DI 52). Zij sleept zich voort alsof zij “lood in haar benen” heeft (DI 55), kreunt van inspanning om “de nu pijnlijke zwaarte in haar lichaam” (DI 56), en denkt: “Ik heb pijn in mijn buik alsof ik ongesteld moet worden” (DI 56). Zwaarte en pijn in haar onderbuik vertekenen de waarneming. Zij staart in de afgrond met een rilling van welbehagen. “Bij de druk van pijn in haar onderlijf kwam nu een kitteling, angst om te vallen, lust om te springen” (DI 57). De duizeling, het verlangen naar de val,⁴⁴ het gevoel “in een vacuüm te leven”, en “de zuiging van het niets” zijn bekende fysieke verschijnselen die optreden bij het samentrekken van de spieren in de onderbuik, vlak voor de menstruatie. Bachelard spreekt bij dergelijke analogieën van “isomorfisme” (ERR 188). Huis, buik, grot, baarmoeder, en onderwereld zijn “isomorf” (ERR 69).

Het gevoel “lood in haar benen” te hebben (niet als strikte metafoor, maar als corprealiteit) is een bekend symptoom van een doorbrekende menstruatie. De ermee gepaard gaande stemming wordt goed omschreven als “triest en nevelig”. Ook de “rilling van welbehagen” (DI 56) die iemand kan overvallen bij een afgrond, komt overeen met een paradoxale rilling van pijn en welbehagen die de met de menstruatie gepaard gaande krampen teweeg kunnen brengen, vergelijkbaar met een lichaam dat kan rillen van koorts. Het is dan ook niet duidelijk waar “de zuiging van het niets” een doorbrekende menstruatie beschrijft, en waar de nadering van de navel der wereld. Die zuiging wordt sterker bij de nadering van het heiligdom. Jessica krijgt het gevoel dat haar “ik” wordt uitgewist en dat een ongewenst wezen daarvoor in de plaats komt: *een eicel*, of een ei, dat het vormeloze protoplasma van haar vader en moeder in zich draagt:

Zij had eens een ei met twee kuikenembryo's erin doorgelicht gezien: binnen in de ovale ruimte lagen de diertjes donker, schimmig, als het ware om elkaar heen gevouwen, de een

⁴³ Ook de neuroloog Antonio Damasio (1994) veronderstelt dat een grondstemming geleverd wordt door signalen van het lichaam. Hij noemde dit het “somatische stempel” op de psyche (Damasio 1994).

⁴⁴ “Als ik val zal ik huilen van geluk” is het motto dat Connie Palmen ontleende aan Samuel Beckett voor haar ontwikkelingsroman *De wetten* (Palmen 1991).

niet van de ander te onderscheiden, een vage massa, maar die het ei tot barstens toe vulde. De ongewenste Jessica leek op dat ei, er was in haar geen plaats meer voor iets anders dan voor de vormeloze schimmen van haar vader en moeder, die verstrengeld loodzwaar in haar lagen. (DI 57)

Voorafgaand aan haar menstruatie ervaart Jessica haar lichaam als een vormeloze massa van kiemcellen, eicellen, eivliezen, en andere embryonale beelden, omgeven door vruchtwater en geboortevlies—“een vage massa, maar die het ei tot barstens toe vulde” (DI 57). *Ik* en *niet-ik* gaan in elkaar over: “De grenzen van haar eigen ik, van dat waaraan zij zichzelf herkende, waren doorbroken” (DI 57).

Jessica wordt ingezogen in een grotesk symbiotisch lichaam waar zij het wezen van haar vader in zichzelf ervaart—“opgeblazen, zweverig, nonchalant en loom, half verdoofd”—en dat van haar moeder—“een chaotische stroom van begeerte en zelfbeklag en met-alle-ge-weld-haar-zin-doordrijven-willen” (DI 58). “Het gevreesde gehate vreemde wezen dat nu haar ‘ik’ verdrongen had was ‘de dochter van haar ouders’” (DI 57). In deze regressie wordt het “ik” van Jessica geheel weggevaagd; zij is nog slechts deel van haar ouders, en haar ouders zijn deel van haar lichaam. Het beeld van het ei met het dubbele embryo is een beeld dat Bachelard en Theweleit beschouwen als voortkomend uit de organen zelf, niet uit het bewustzijn (ERR 190; zie ook Lievegoed 1983: 14 en Theweleit 1985). Onbewuste lichaamsprocessen dreigen het bewustzijn te overspoelen (ERR 93). De grens die dergelijke beelden verhoedt in het bewustzijn te stromen, is doorbroken: “Wat bij ‘oedipale’ patiënten verdrongen wordt, komt bij psychotici *in het bewustzijn*” (Theweleit 1985: 115, cursivering in origineel). Jessica verliest letterlijk de balans, het evenwicht (DI 321). Zij begint “slordig” te lopen, te zwaaien met haar armen (DI 58). Intussen zwelt het gevoel van zwaarte en pijn aan in haar onderbuik—waar de vormeloze schimmen van haar ouders in haar liggen—en herinnert zij zich “de verweerde tuinbeelden, lepreuze Diana’s, beschimmelde Flora’s” (DI 59) in de Parijse parken waar zij ooit liep. De organische realiteit van de doorbrekende menstruatie gaat gepaard met de (ver)beelding van schimmel, ziekte, en lepra. Terwijl deze orgaanbeelden via groteske vertekeningen in het bewustzijn doorbreken, hoort zij boven zich de kreten van een groep Franse jongens:

“Kijk, het is toch wel te zien, die rotsen daar, de Phaidriaden, twee opgetrokken knieën. Verdomd interessant, een gebergte als een reusachtige achteroverliggende vrouw die haar schoot opent ...” “Moeder aarde. Kom mee, il faut voir ca, c’est formid [dat moet je zien, het is formidabel]”! (DI 60)

Op hetzelfde moment dat Jessica één van de jongens boven haar hoort urineren, voelt zij “iets warmes en plakkerigs tussen haar dijen” (DI 60). Duizelig van pijn leunt zij tegen een vijgenboom. De vijg is een schijnvrucht (zoals het embryo van haar ouders in haarzelf) en het symbool van de verdoeming van vruchtbaarheid in Markus 11:12–24 en Mattheus

21:17–22. De doorbraak van het menstruele bloed valt samen met de urinestroom van de Franse toeristen, met obsceniteit en schaamte, met de afdaling naar de “navel van de aarde”, en symbolisch met een schijnvrucht, die bij nadere bestudering geen echte vrucht blijkt te zijn, en die wordt uitgestoten tijdens de menstruatie. Jessica associeert het menstruele lichaam met schimmelziekte en lepra. Door de kreten van de jongens wordt het tevens geassocieerd met “Moeder Aarde” (*DI* 60); een reuzenlichaam dat achteroverligt en haar benen spreidt. Het groteske beeld van de moeder als een glanzende kiemcel in de eigen baarmoeder vervormt nogmaals tot een beeld van een reusachtige vrouw die haar schoot opent.

Natuur, lichaam, en cultuur lopen in elkaar over en hun vereniging produceert abjecte, obscene beelden van een warm ondergrondse; een kleverig labyrint. De wereld is een dubbel gangenstelsel naar beneden geworden; naar de navel der aarde en naar de eigen organen. “Images are born at skinlevel”, zegt Bachelard (*ERR* 177). De beelden uit *De ingewijden* worden uit nog diepere gebieden dan die van de huid geboren. De afdaling naar de navel der aarde is een dubbele afdaling naar kleverige labyrintdromen en het trage loskomen van het menstruele bloed; een proces dat als een golf slaat door de huid, het vlees, en het bewustzijn. De terugkeer van de Ander in de vorm van de “onplezierige materie” (*ERW* 85).

In *Water and Dreams* bepreekt Bachelard dergelijke organische beelden als “mesomorfe dromen” (*WD* 104). Mesomorfe dromen registreren het moment waarop de zintuiglijke waarneming vervormd wordt door de organische beelden. Ze vervormen de zintuiglijke beelden tot papperige, kneedbare, lome objecten. Ze nemen alleen met de grootste moeite vorm aan en zakken dan weer in elkaar. Ze beginnen met een toestand van vormeloosheid en viscositeit:

Sometimes viscosity is also evidence of an oneiric fatigue; it prevents the dream from continuing. We then live sticky dreams in a viscous setting. The kaleidoscope of dreams is filled with round objects and with sluggish ones. If these flaccid dreams could be studied systematically, they would lead to a knowledge of mesomorphic imagination—that is, of an imagination intermediate between the formal and the material. The objects of mesomorphic dream take form only with great difficulty, and then they lose it; they collapse like soft clay (*pâte*). To the sticky, pliable, lazy, sometimes phosphorescent—but not luminous—object corresponds, I believe, the greatest ontological density of oneiric life. Those dreams in which we dream of clay are by turns struggle or defeat in the effort to create, form, deform, or mould. As Victor Hugo says: “Everything loses its shape, even the shapeless.” (*WD* 105-106)

“We then live sticky dreams in a viscous setting.” Ook in Jessica is alles vormeloos, loom, kleverig. Jessica’s lichaam is “a sticky, pasty substance that, full of pain, stretches itself as it sighs” (*ERR* 159). Het kiemen en afvloeien van het embryonale leven wordt waargenomen

in de vorm van minuscule percepties die als een rilling over de huid trekken. De stroperige, vloeibare materie vibreert in een labyrint van plooien, ingevouwen in de microvouwen van nog kleinere plooien en micropercepties. Minuscule gewaarwordingen die nauwelijks tot het bewustzijn reiken, vergezellen het afstoten van het baarmoederslijmvlies.

De mesomorfe droom van het embryonale leven dat zijn vorm verliest en wegspoelt als iets warmes en plakkerigs langs Jessica's dijen, verduistert het bewustzijn (*DI* 162) en wist de grenzen tussen het subject en de wereld uit. Jessica's lichaam mist de begrenzing van het individuele. In *Powers of Horror* laat Julia Kristeva (1982) zien dat het abjecte zowel afstotend als fascinerend is, en inderdaad die grenzen uitwist. Zo blijkt uit het volgende citaat:

Neither subject nor object: There looms, within abjection, one of those violent, dark revolts of being, directed against a threat that seems to emanate from an exorbitant outside or inside, ejected beyond the scope of the possible, the tolerable, the thinkable. (Kristeva 1982: 1)

Het abjecte vermengt subject en object, en is juist daarom zo fascinerend. Jessica's lichaam wordt het "dubbele embryo" (*DI* 57) van de familie Manning; een plooï van vlees waarin de geest en materie van de familie Manning samenkleven. Haar lichaam bedt het embryonale materiaal van de familie opnieuw in. Het "ik" van het meisje, nog niet afgerond, als het ware naar achteren toe open, vloeit over in een vroeger "ik" dat buiten haar eigen individualiteit gelegen is. Jessica's lichaam is een grotesk lichaam dat is verbonden met het sociale en het kosmische. Jessica is Persephone, die onder de aarde wordt getrokken, en tevens het zwaarder wordende lichaam—een en al lichaam—dat moet breken opdat de ziel kan leven, al is het in de Hades. In haar mythische gestalte is zij Persephone, de vrouwelijke adolescent die in haar dramatische nachten verlangt naar de afgrond, de ontmoeting met de god van de onderwereld die haar werkelijk zal maken. Tot aan dit punt, waar alle diffuse waarnemingen dé waarneming is geworden van een lot, speelt zich in de geest van Jessica alles af wat zich afspeelt in de organen. Jessica is geen kader dat volloopt met indrukken; zij is, zoals Bachelard beschrijft, een "materie die opzwellt" (*DB* 13). Het is de materie die doorbreekt en het narratief "in bloedt"—niet de biologische vrouw als zodanig. Wellicht openbaart de materie zich juist via een vrouwelijk personage omdat het vrouwelijke *cultureel* abject is—niet omdat de vrouw *biologisch* dichterbij de materie staat. Hiermee wordt het argument dat Haasses discours niet getuigt van een biologisch essentialisme—zoals bestendigd in Deel 1 van deze dissertatie—nogmaals bevestigd.

7.1.3 HET EERSTE BLOEDMYSTERIE

Wat bij "oedipale" personages verdrongen wordt, komt bij psychotische personages in het bewustzijn, aldus Theweleit (1985: 115). Jessica levert een voortdurend gevecht om niet overspoeld te worden door organische beelden die tijdens de menstruatie het bewustzijn

dreigen binnen te dringen. De avond na de afdaling ziet zij Niko met een stel Griekse mannen dansen. Zij voelt “de bekoring van het viriele bedwongen wilde, rauwe zoete”, en; “Voor het eerst in haar leven was zij zich zonder heimelijke afschuw, zonder verzet, bewust van het menstrueel bloed” (DI 63). Zij staat tussen Grieken alsof zij een van hen was (DI 63). Klappt en stampst zoals dezen. Een van hen zijn betekent kennis hebben van “het viriele bedwongen wilde, rauwe zoete” (DI 62) dat losbreekt in de dans als een manifestatie van de semiotische driften die taal en denken doorbreken met ritme, heiligheid, en waanzin en dat Jessica inwijdt in het stromen van het bloed en verlangen van het lichaam.

Zij onderging zo hevig als nooit tevoren de bekoring van het viriele, bedwongen wilde, rauwe zoete, het was in de muziek, in de lichamen van de dansende mannen, in de atmosfeer zelf. Zij wachtte gespannen. Een fel gevoel van vrijheid, van los-zijn, had bezit van haar genomen en tegelijkertijd werd zij wonderlijk week vanbinnen, bereid tot overgave aan het vreemde, verrukkende, nieuwe. Voor het eerst in haar leven was zij zich zonder heimelijke afschuw, zonder verzet, bewust van het menstrueel bloed. (DI 63)

Het cluster—*bloed, volk, volksdans, bedwongen wilde, rauwe, zoete*—is een beeldencluster dat in een relatie van semantisch analogie staat met het fascisme. Is dit beeldcluster door de schrijver bewust is aangebracht? Hoe kan het dat dat geen enkele interpreet het heeft opgemerkt. Of is er binnen het bewust gecreëerde oeuvre van een auteur nog een andere, semiotische organisatie aanwezig die onafhankelijk is van de retorische organisatie en die alleen oplicht als we het beeldgebruik van de auteur—*volk, volksdans, bedwongen wilde, rauwe, zoete, menstrueel bloed*, in een specifieke semiotische reeks plaatsen, waar zij in relatie van semantische analogie komt te staan met “het eerste bloedmysterie” (Neumann 1991: 31).

Zoals ik in paragraaf 3.7.2 beschreef, onderscheidt Eric Neumann (1991) in *Die Gosse Mutter* drie bloed-transsubstantiatiemysteriën. Menstruatie is het eerste bloed-transsubstantiatiemysterie, waarbij bloed uit het lichaam vloeit. Zwangerschap is het tweede bloedmysterie, omdat volgens de antieke geest het embryo uit bloed wordt opgebouwd dat tijdens de zwangerschap—anders dan bij het wegvloeien van bloed bij menstruatie—niet naar buiten vloeit in de periode van zwangerschap maar het embryo opbouwt (Neumann 1991: 31). Na de geboorte treedt het derde bloedmysterie op: de transformatie van bloed in melk (Neumann 1991: 32). Volgens Bachelard vormt een cluster—*volk, volksdans, bedwongen wilde, rauwe, zoete, menstrueel bloed*—een systeem dat zijn specifieke betekenis ontleent aan een onbewust paradigma (PV 120). Kristeva (1991) spreekt van een “semiotische eruptie”. De menstruatie van Jessica zet een semiotische eruptie in gang die de symbolische articulaties overstromen. Via de *volksdans, het bedwongen wilde, rauwe, zoete, menstrueel bloed* worden we in contact gebracht met het onuitsprekelijke van de semiotische chora (Kristeva 1984: 27). Feit is dat die erupties straks bij Helmuth, hun unheimische dubbelganger zullen vinden in “de vruchtbaarheid van bloed en bodem” in het fascisme (DI 416;

Theweleit 1985: 383). We zullen op de heterogeniteit van betekenis en auteursintentie nog terugkomen bij de analyse van Elina. Dat geen enkele literatuurwetenschapper dit beelden-cluster met het fascisme in verband heeft gebracht, is echter opvallend en kan mogelijk worden verklaard door hetgeen Deleuze en Guattari (2007: 317) “*the secret as secretion*” noemen. Een verborgen figuur heeft—zoals zichtbaar werd in de narratieve structuur van *De verborgen bron* (paragraaf 5.1.2)—de neiging zich te uit te acteren in allen die ermee in aanraking komen.

Na de afdaling in Delphi keert Jessica terug naar haar kamer in het hotel. Daar ziet zij een onbekende kamergenote, die slaapt zoals een dode slaapt (*DI* 69). De dodenslaap verwijst wederom naar de Persephone-thematiek van Jessica. Jessica/Persephone is letterlijk afgedaald in de onderwereld van bloed en seksualiteit. Nog diezelfde nacht zal zij als een slaapwandelaar achter Niko aangaan. De diepte trekt aan haar, met “myriaden onzichtbare vingers” (*DI* 69). Jessica vervolgt haar weg onder een geschonden maan (*DI* 12)—verloren in een droom die ouder is dan zijzelf, verlost door een herinnering en een naam uit een ver verleden, die niet tot bewustzijn komt. Zo staat er: “Zij was vergeten dat haar vader Nick heette, dat haar moeder hem Nicky noemde, toen ze nog kleine kinderen waren” (*DI* 68). Jessica staat boven in de nachtelijk wereld en luistert. De echo van een kreet blijft in haar oren hangen: “had haar moeder ‘Nicky!’ geschreeuwd, ellendig smekend, buiten zichzelf, zich vernederend in haar roes, of had ver weg op de plateia, een onbekende, manend tot het vertrek ‘Niko’ geroepen?” (*DI* 69). De verteller laat het in het midden. “De diepte, de ruimte buiten het balkon trokken aan haar met myriaden onzichtbare vingers. Ik kom, ik kom antwoordde haar hele wezen aan de stille toppen, de boomkudden in het ravijn, de wit glanzende weg” (*DI* 69). Myriaden kronkels vanbinnen; myriaden van wegen buiten; wegen waarin Jessica/Persephone verloren loopt en ten slotte geofferd zal worden. Er is geen moeder/Demeter die haar zoekt, die de aarde vervloekt, als zij haar dochter niet terugkrijgt. Jessica kan zich niet verzetten tegen de zuiging van afgrond, de depressie, het niets. Omdat zij zich niet kan differentiëren, moet zij het lot van haar moeder herhalen.

7.1.4 VERLANGEN NAAR DE VAL

Duizelig en op het punt van vallen, lijkt het tegelijkertijd of Jessica steeds ijler, steeds schimmiger wordt. “Waar was het echte zelf, het onvervreemdbaar eigen ik, broos, een wolkje, het streepdunne enige houvast van haar leven” (*DI* 57)? De wind steekt op. Jessica krijgt het gevoel dat de zon verduisterd wordt door een ontzaglijk leger van schimmen, een menigte lang gestorvenen die verschijnen in damp en nevel (*DI* 59). Jessica is een streepdun wolkje; de schimmen en Jessica zijn uit dezelfde ijle substantie gemaakt. Jessica werkt naar bepaalde waarnemingen toe. In de kreet van de Franse toeristen wordt het vrouwelijk lichaam een metafoor voor de aarde, die haar schoot opent. Zij is “de Ander”; het meisje dat de jongens tot mannen maakt. De daaropvolgende explosie van beelden van schimmigheid, van mist en nevel, van de menigte geesten, benadrukken het onwerkelijk en ik-loos zijn

van Jessica. Wat vrouwelijk en aards is, vervormt tot een schimmenspel in een massief granieten berglandschap. Het meisje is in dit landschap even ijl als de schimmen van de gestorvenen, die de zon van het bewustzijn verduisteren. Jessica kan de grenzen van haar lichaam, haar huid, niet voelen; zij kan niet werkelijk worden. Haar gestiek wordt bepaald door gewichtloosheid. Haar reis aan Niko's zijde, langs Delphi, Athene, en op Kreta is een tocht van struikelen, wankelen, zwaaien, zwalken, en vallen. Niko beschouwt Jessica vanwege haar gebrekkige motoriek als een gestoord meisje:

... hij vroeg zich op sommige ogenblikken zelfs af of zij wel goed bij haar verstand was, zij bewoog zich met onrustige rubbewegingen, schudde telkens haar hoofd, schijnbaar alleen om de lange bos warrig rossig haar van links naar rechts en weer terug te laten zwieren. (DI 107)

Het Amerikaanse meisje was wild en schichtig als een gevangen dier dat in blinde angst aan het touw rukt, haar ogen schitterden schril, maar zonder een vonk van behaagzucht of zelfbewustzijn, of zij was loom en slungelig in een soort van halfslaap, afwezig, een pop, een ding, het was alsof zij niet gemaakt was van de substantie waaruit hijzelf en de mensen die hij kende bestonden. (DI 108)

Wat in de gestalte van deze jonge Amerikaanse op hem aandrong, was het ongevormde machteloze, zonder stuur of rem, het chaotische leven zelf. (DI 162)

Hij keek naar het Amerikaanse meisje, dat door niemand werd beschermd ... Geen vrouw gaf haar de geheimen van het vrouw-zijn door. Zij zwalkte doelloos rond in niemandsland. (DI 163)

Niko brengt Jessica's gestiek in verband met een gebrek aan substantie en ik-kracht. Zij is "een pop", "een ding". Het zwalken hangt letterlijk samen met de afwezigheid van de moeder ("geen vrouw gaf haar de geheimen van het vrouw-zijn door"). Haar val kondigt zich vanuit de toekomst aan als een vermoeienis, een loomheid, een slaperigheid, die grenst aan de vergetelheid, als de voorbode van het dodenrijk. Jessica kan letterlijk niet aarden. Haar "zonder substantie zijn" drukt een onvermogen tot individuatie uit en de daarmee samenhangende seksuele differentie: Jessica *voelt* zich als een steen, maar heeft geen substantie. Haar afdaling in de onderwereld of seksualiteit leidt niet tot integratie. Zo ontstaan er twee Jessica's: de harde, die als steen is en niets meer voelt; en de "weke" Jessica, die vloeibaar is en als de embryo's van haar ouders in haarzelf ligt (DI 57). Elementaire beelden van de aarde zijn ambivalente beelden. In de taal van de materie worden "ja" en "nee" vertaald in "zacht" en "hard", uitnodiging en uitstoting. In Jessica vinden we, in de woorden van Bachelard, een hypocritische vijandigheid tegenover zachtheid en een provocatieve uitnodiging tot hardheid (ERW 13).

7.1.5 ONPLEZIERIGE MATERIE

... haar moeder rukte een tas open die ze op haar schoot had en begon met driftige bewegingen bij het witblauwe licht haar gezicht op te maken. Haar grote vormeloze mond hing open als een vissebek, terwijl zij er schijnbaar lukraak lippenstift overheen smeerde.

— Hella S. Haasse (DI 10)

“Haar grote vormeloze mond hing open als een vissebek”. Jessica’s blik vervormt de moeder tot een unheimische gestalte. Zij ervaart haar ouders als schandelijke, voor iedereen zichtbare lichamelijke ziekteverschijnselen: “Jessica voelde schaamte wanneer zij met hun vader en moeder samen waren, alsof zij te koop moest lopen met zweren of een vieze ziekte” (DI 26). “Wij zijn vreselijke mensen”, denkt Jessica (DI 27). De moeder is “misplaatst, erger, zij was obscene” (DI 35). Jessica’s blik vertekent de waarneming; een vissenbek duidt op de verschijning van het archetype van de allesverslindende muil/schoot van de Verschrikkelijke Moeder (Neumann 1991: 71, 74). Deze regressie valt samen met de vele vertekeningen die ermee in verbinding staan: zweren of een vieze ziekte, onbehagen, obsceniteit, magerte, naaktheid, een vissenbek, onwezenlijkheid, een automaat, een boosaardige pop (DI 65). Vervormende beelden van vreten en gevangenhouden, vernietiging, verscheuring, kijven, van schelden, smeren, en smerigheid zijn zichtbare tekenen van de verschijning van het archetype van de Verschrikkelijke moeder (Neumann 1991: 74). Uit het raam starend ziet Jessica bovendien “beboste bergtoppen en ravijnen, de natte struiken langs de weg waarop vuistdikke slakken zich hadden vastgezogen” (DI 16). Monsterachtige, *vuistdikke* slakken zuigen zich vast aan de natte struiken. De regen laat slakken opzwellen; als een vervorming van het leven dat zwelt in de “amoureuze lethargie” (DI 16) van haar zus Berenice en haar verloofde op de achterbank van de auto. Een floers van de slijmerige “onplezierige materie” legt zich over alles wat Jessica waarneemt (ERW 85). Seksualiteit, ontkiemen, zwellen enerzijds, en doodprocessen anderzijds. De scheldende moeder noemt haar zuster “*rotkreng*” en Jessica ziet bij het horen van dit woord, het gezwollen kadaver van een paard weer voor zich, dat ze eerder die dag zag liggen op de weg:

... het kadaver van een paard, roodpaars en zwart, opgezwollen, dwars over de weg. Zij hadden eromheen moeten rijden. Een wolk van vliegen steeg op van de kop met de open-gesperde bek en lege ogen. Het dier lag met stijf uitgestrekte poten en gerekte nek. Een kreng, een kreng. Verrotting stank onder een tot barstens toe gespannen vel. Een rotkreng. (DI 21)

Het rottende kreng, in vergaande staat van ontbinding, opgezwollen door doodprocessen, roept afschuw op. De lege oogkassen van de rottende kop, week geworden door gistende doodprocessen, dreigen het bewustzijn te overweldigen. Jessica’s blik glijdt langzaam weg in de onverdraaglijke weekheid van het zieke, roodpaarse, opgezwollen kreng.

Met behulp van tegenstellingen tussen het droge en het vochtige, het hete en het koude, het heldere en het troebele, het zieke en het gezonde, het schone en het smerige, zijn we opnieuw gestuit op een elementaire semiotiek die wijst op het verzvolgen worden door het semiotische. Het paardenkreng is een nieuwe verwijzing naar de moeder. De aarde is ondoordringbaar; het lichaam van Niko is hard. Alle lichamen die haar omringen worden tot een provisorisch pantser voor het in het luchtledige zwevende “ik” van Jessica, die haar eigen lichaamsgrenzen niet ervaart en die dreigt weg te zinken in de onverdraaglijke weekheid van vuistdikke slakken en het zieke, roodpaarse, opgezwollen kreng waarmee het archetype van de Verschrikkelijke Moeder het bewustzijn verduistert.

Jessica plaatst zowel de vader als de moeder aan de kant van het smerige, vette, glimmende. Ook de verloofde van haar zus Berenice behoort tot “het smoezelige”. Er is één uitzondering: Berenice. De lome, suggestieve schoonheid van Berenice overweldigt haarzelf en haar moeder, en haar volle, vrouwelijke lichaam roept een sterke angst en afweer op, zoals blijkt uit het volgende citaat: “Dat zwijgende vanzelfsprekende schaaamteloze liggen was kwetsender dan drift of scheldwoorden, het was verpletterend” (DI 43). Bij het zien van haar halfnaakte zuster die zich loom uitstrekt op het hotelbed, voelen zowel de moeder als Jessica zich bedreigd. In tranen loopt Jessica naar de lichtschakelaar. De moeder voelt zich “verpletterd”. De een vervloeit; de ander krimpt ineen, wordt hard. Het gaat hier niet om het bewustzijn dat registreert, maar om het lichaam dat reageert. Het zijn de materieel-semiotische processen van spieren die verkrampen, de maag die samentrekt; het is het bloed dat naar de wangen stijgt en het is de verlossende stroom van de tranen die het gezicht doet smelten. Deze lichamelijke en reële reacties behoren bij uitstek tot *de troebele vermengingen* van alles wat door de moeder en Jessica ontkend wordt: al het troebele, slijmige, weke, zachte dat stroomt, in, op, en uit het lichaam. In Jessica en haar moeder creëert Haasse twee vrouwelijke personages die, in termen van de materiële verbeelding, slechts walging voelen bij de “vloeibare zaligheden” van het lichaam (Theweleit 1985: 218–219) en die zelf nauwelijks substantie of werkelijkheid hebben. De moeder en Jessica zijn zo gesensibiliseerd tot het materiële drama van vuil, dat het tactiele contact dat normaal gesproken als plezierig wordt ervaren, heftige reacties van afweer oproept.

Bachelards psychologie van “de onplezierige materie” is een theorie van de verbeelding van verzwakte handen, die voortdurend gewassen moeten worden (ERW 87). Zulke handen zijn niet in staat de materiële wereld te kneden (ERW 87). Waar agressieve maatregelen genomen worden tegen de slijmachtige, vochtige materie, worden de meest basale regionen van het onbewuste *welbehagen* verbannen. Door een vlies van tranen wordt Jessica het sensuele gebaar gewaar in haar volwassen zuster; een gebaar dat geen ander doel heeft dan te stromen. Het vrouwenlichaam in *De ingewijden* is een reservoir van bloed, snot, en andere lichaamssappen. Deze sappen worden nooit aan mannelijke lichamen toegekend. Als een man vloeibaar is, dan is hij vergelijkbaar met “de ijskoude helderheid van bronwater” (DI 33). Hij heeft geen verbinding met de troebele reeks van de vrouwen. Het zijn per definitie de vrouwen die plakkerig zijn, die snotteren en stromen, en het zijn de mannen die streng,

verticaal, helder, ijskoud, en (ge)hard zijn. Niet alleen Jessica, maar ook Elina wordt in haar verloofde aangetrokken door “dat heldere strakke dat zij in hem bewonderde en dat haar een zuiverende tegenkracht scheen van het troebele en onbegrepene van haar eigen wezen” (DI 360). In de adolescente meisjes Jessica, Elin, en Berenice verbeeldt Haasse vrouwelijkheid als de vloeibaarheid, vormeloosheid, en weekheid van alles wat stroomt en vorm aanneemt in de natuur, het lichaam, en het onbewuste.

Jessica neemt niet slechts haar zus waar in metaforen van het stromende, maar haar blik raakt aan een dieper stromend levensgevoel onder de oppervlakte. Haasse verbeeldt seksualiteit in termen van vloeibaarheid en stroming, maar brengt dit stromen met name met vrouwelijke lichamen in verband. Mannelijke lichamen zijn per definitie droog en vast, en als ze al vloeibaar zijn, hebben ze een ijskoude vloeibaarheid die wordt geassocieerd met de koude helderheid van de status quo, het intellect, en de macht. Ik verwijs hier naar het debat rondom Bachelard zoals aangegaan door Elaine Showalter (1985) en Wendy O’Shea-Meddour (2003), dat is besproken in paragraaf 3.6. In de volgende paragrafen presenteer ik een materieel-semiotische analyse van het verschil tussen vrouwelijke en mannelijke lichamen in het tweeluik *De verborgen bron/De ingewijden* die tot andere uitkomsten leidt.

7.1.6 JESSICA EN HET *BECOMING-WOMAN*

Een bestaande interpretatie is dat Haasse—daar zij politieke processen als natuurverschijnselen voorstelt die gegendert zijn—essentialistisch is. In dit argument vatten Showalter (1985) en Wendy O’Shea-Meddour (2003) vloeiingsverschijnselen metaforisch op. Bachelard, Deleuze en Guattari, en Theweleit vatten taal echter op als een directe ontologie (PS xvi), en als realiteit producerend (Theweleit 1985: 127).⁴⁵ Dat levert andere interpretaties op van het verschijnsel stromen en vloeibaarheid. In deze paragraaf en de volgende: “Jessica en het *becoming-woman*”, en “Gosschalk en de verslindende moeder” presenteer ik een materieel-semiotisch alternatief voor de essentie-theorie.

Haasse ontologie van vloeiende subjecten is een zwakke ontologie. Zij vergt een halfbewustzijn dat afstand doet *van de vaste stand der dingen*—het vaste, het droge, het steile—en dat tegenover het vaste de precaire actualisatie van vloeiende sensaties stelt, die in de poëtica van Haasse met name bij vrouwen voorkomen. Het vrouwelijk personage is het medium, waardoor de verdrongen materie zich opnieuw opdringt, niet omdat zij biologisch meer met het vloeibare verbonden zou zijn, maar omdat de vrouw historisch/cultureel object—bedreigend, fascinerend obsederend—is. Er gaat een fascinatie en een bedreiging van uit. Het gaat daarbij niet specifiek om biologische vrouwen, maar—in de bewoordingen van de Deleuze en Guattari (2007)—om het vrouw-woorden/vloeibaar-woorden/stromen van *subjecten*.

⁴⁵ Zie ook Hallward: “The effort to ‘kill metaphor’ is one of the most striking and consistent aspects of Deleuze’s work. In any art worthy of the name ‘what disappears is all metaphor or figure ... One must speak and show literally, or else not show and speak at all’” (Hallward 2001: 342).

Er is een kind-worden, een dier-, een plant- of mineraal-worden, aldus Deleuze en Guattari in *A Thousand Plateaus* (2007: 256–347). Elk worden gaat via het vrouw-worden (Deleuze & Guattari 2007). Vrouw-worden is de sleutel tot andere wordingen, omdat er geen man-worden is (Scheepers 1996: 111). De man is bij uitstek majoritair, terwijl wordingen minoritair zijn (111). Onder meerderheid (*majorité*) verstaan Deleuze en Guattari (2007) niet een hoeveelheid die numeriek het grootst is, maar de bepaling van een standaard waartoe anderen zich als minderheid verhouden. De meerderheid veronderstelt een machtspositie (Deleuze & Guattari 2007: 111). In de materiële semiotiek van Bachelard moeten “ja” en “nee” vertaald worden in “zacht” en “hard”, in uitnodiging en uitstoting, en “meerderheid” en “minderheid” in “vast” en “vloeibaar” (ERW 13). Het vloeibaar worden van de vrouwen in *De ingewijden* moet dan ook niet als essentialisme, maar als het *becoming-woman* van de vrouwelijke subjecten begrepen worden. Waren de vrouwen dan niet al minoritair? Nee: “Zelfs vrouwen moeten vrouw-worden”, aldus Deleuze en Guattari (2007: 304). Een groep kan een minderheid worden in een bepaalde constellatie, maar dat is niet genoeg om van een minoritair-worden te spreken. Een status is niet hetzelfde als een worden. Dit betekent twee dingen: ten eerste dat vrouw-worden / vloeibaar-worden noodzakelijkerwijs zowel mannen als vrouwen betreft; en ten tweede dat een minderheid alleen dan als medium kan dienen voor het worden, als zij ophoudt een definieerbare groep te zijn (Deleuze & Guattari 2007: 304). In termen van een materiële semiotiek gaat het vrouw-worden via het vloeibaar-worden van subjecten die ophouden een definieerbare groep te zijn, met als gevolg dat iedereen kan worden opgenomen in een minoritair-zijn—dat wil zeggen, een vloeibaar worden—op voorwaarde dat zij ophouden majoritair te zijn—of, in een materiële semiotiek, dat zij ophouden *vast, hard, droog, steil, of helder* te zijn. In een materiële semiotiek is alles werkelijkheid, niets metaforisch. (Deleuze & Guattari 2007; Theweleit 1985; Hallward 2001). Volgens Bachelard geschiedt het vloeibaar of “minoritair-worden” door middel van een dromend bestaan (PR 167). Hij vertaalt het molaire (“the punctualization of the *hic* and of the *nunc*”; PR 167) materieel; als het vaste en het harde:

The dreamer’s being is a diffuse being. But on the other hand, this diffuse being is the being of a diffusion. It escapes the punctualization of the *hic* and of the *nunc*. The dreamer’s being invades what it touches, diffuses into the world. Thanks to shadows, the intermediary region which separates man from the world is a full region, of a light density fullness. This intermediary region deadens the dialectic between being and non-being. The imagination does not know non-being. Its whole being can easily pass for a non-being in the eyes of the man at work, under the pen of the strong ontology metaphysician. But on the other hand, the philosopher who gives himself enough solitude to enter the region of shadows bathes in the atmosphere without obstacles where no being says no. (PR 167)

In de discoursanalyse van Showalter en O’Shea-Meddour vervangt de conceptuele metafoor de metamorfose (Deleuze & Guattari 2007: 261) en wordt de correspondentie tussen

cultuur en natuur teniet gedaan (Deleuze & Guattari 2007: 261). In een materiële semiotiek echter, vindt een vrouw-woorden, kind-woorden, dier-, plant- of mineraal-woorden plaats, waarin de natuur zich door het geschapene heen uitspreekt, dat minoritair geworden is. In *The Spell of the Sensuous* (1996) en *Becoming Animal* (2010) veronderstelt David Abrams dat de menselijke stem in oudere sjamanistische culturen deelneemt aan de stemmen van wolven, wind, en golven—en deelheeft aan het alomvattende discours van een levende aarde. In *Water and Dreams* betoogt Bachelard dat de mens deelheeft aan het spreken van het water (WD 187–197). In een minoritair-woorden kan de taal van alle leven intuïtief begrepen worden, of sterker nog, worden gerealiseerd (Rowland 2012: 17). Aldus Bachelard dalen we tijdens deze wordingen af in de diepste nacht van de evolutie van het menselijke bewustzijn (ERR 193). Ik lees dit niet als een terugkeer naar de oorsprong, alsof met name vrouwelijke subjecten onder de beschaving de aanwezigheid van een bestiale of primitieve menselijkheid zouden terugvinden, maar als een voor alle minoritair geworden identiteiten bereikbare deelname aan het Al-ene—*A Life* (Deleuze 2002: 27—waar de tijdsduur van stenen, planten, en dieren zich steeds opnieuw actualiseert in steeds nieuwe subjecten.

Het gaat erom, aldus Deleuze-interpreet Alain Badiou (2006: 22), dat we de lege plaats bereiken, waar onpersoonlijke machten bezit van ons nemen en ons dwingen het denken door ons te laten bestaan. Denken wordt niet langer gezien als een persoonlijke activiteit, maar als het moeizaam *op en tegen jezelf* veroverde vermogen om je aan “het spel van de wereld te verplichten” (Badiou 2006: 22).

Want wil een individu het punt bereiken waarop het wordt gevat in zijn voorindividuele bepaaldheid en daarmee in bezit genomen wordt door de macht van het Al-Ene, waarvoor het in eerste aanleg niet meer is dan een lokale configuratie, dan moet het zijn grenzen overschrijden, dan moet het toestaan dat zijn actualiteit wordt doortrokken van en teniet-gedaan door een oneindige virtualiteit die er het ware wezen van is (Badiou 2006: 23).

In de materiële semiotiek van Haasse betekent dit: wil Jessica het punt bereiken waarop zij wordt gevat in haar voorindividuele bepaaldheid, dan moet zij—evenals de mannen—vrouwelijk en vloeibaar worden. De reis van Jessica is een (mislukkende) initiatie, die gelijk staat aan een onvermogen om minoritair te worden. De elementaire metaforen van Jessica zijn enerzijds verbonden met een harde en weerbarstige aarde, en anderzijds met de aarde als een grotesk, vruchtbaar moederlijk. De dynamiek van beide aantrekkingen leidt in de richting van het archetype van de Grote Moeder zoals dat door Neumann is beschreven in zijn gelijknamige studie (Neumann 1991: 12). De term “Groot” drukt hier het symbolische karakter van superioriteit uit dat het archetype bezit in vergelijking met het al het mense-lijke en natuurlijke; “groot” is de symbolische uitdrukking van de onpersoonlijke anoni-miteit van het archetype, analoog aan de meervoudsvorm “de moeders” in Goethes *Faust*. (11). De Grote moeder is een mengfiguur tussen de Goede Moeder en de Verschrikkelijke Moeder (Neumann 1991: 19). Zij manifesteert zich als een structurerende kracht (*dynamis*) die door het bewustzijn breekt in natuursymbolen, als steen, boom, water, fruit, en dierlijk leven (1991: 12). Jessica wordt tijdens de afdaling in Delphi overvallen door een oneindige

vermoeidheid, een zwaarte, een onmogelijkheid haar wil te vatten, zich te focussen. Deze vermoeidheid van de wil wordt in inwijdingsmythen verbeeld in de symboliek van de held die wordt verzwolgen door de duisternis in de vorm van de hel, van monsters en dierlijke vertekeningen (1991: 27). Een archetypische analyse onderkent en onthult in dergelijke beelden de (semiotische) eruptie van de Verschrikkelijke Verslindende Moeder (“the Terrible Devouring Mother”; Neumann 1991: 27) die in relatie staat tot de dierenwereld. De eruptie krijgt vorm in een reeks—vissenbek, paardenkreng, lepra, schimmel, de vuistdikke slakken—kortom, in het *becoming-animal* waarmee zij als een golf door denken, taal en bewustzijn slaat.

7.2 GOSSCHALK EN DE VERSLINDENDE MOEDER

De classicus Lucas Gosschalk woont samen met zijn moeder. Zij heeft gedurende zijn kindertijd zijn zwakke, bedlegerige vader verzorgd en haar zoon op de tweede plaats gesteld. Pas na zijn vaders dood krijgt Gosschalk de moederlijke aandacht waar hij naar snakt. Gosschalk veracht zijn zwakke vader om diens halfzachte mentaliteit en broze lichaam (DI 200). Eenmaal volwassen is hij niet in staat relaties met vrouwen aan te knopen. Hij is geobsedeerd door zijn moeder. Hij observeert nauwlettend hoe zij met een broche onder haar kin speelt, waarin zijn melktandjes zijn gezet “als een rij paarden” (DI 208). Vertederend strijdt met een golf van haat (DI 209). De tandenbroche is, evenals de vissenbek, een symbool voor de Verschrikkelijke Moeder. De moeder van Lucas draagt de tanden van het kind als een trofee onder haar kin. De tanden, als de allerhardste materie in het lichaam, staan volgens Bachelard in verband met weerstand (ERW 31). De tanden van de jongen, gedragen onder de kin van de moeder, drukken het breken van diens weerstand uit, ofwel de castratie als de ultieme nederlaag (Neumann 1991: 168). Het gaat in het beeld van Lucas’ moeder niet slechts om willekeurig uitgevallen tanden, maar om melktanden, waarmee zij achteloos speelt: “Ik denk alleen aan jou. Het gaat tenslotte om je studie, om je toekomst, Lucas...’ Zo ging zij door, terwijl zij over haar broche streek, en haar ogen glinsterden van opwinding en ingehouden tranen” (DI 209). De tandenbroche onder de kin van de moeder verwijst naar de angst voor de *vagina dentata*: “... a fish inhabits the vagina of the Terrible Mother; the hero is the man who overcomes the Terrible Mother, breaks the teeth out of her vagina, and so makes her into a woman” (Neumann 1991: 168). De *vagina dentata*—de vis met tanden die de vagina bewoont—is een metafoor die wordt geboren uit de angst dat de vagina het vermogen bezit het mannelijk lid in zich op te nemen, te verslinden, op te slokken, ofwel te castreren (Theweleit 1985: 110). Wat de vrouw in zich opneemt, kan zij ook bij zich houden. De *vagina dentata* drukt de verschrikkelijke potentie van de vagina uit, die Gosschalk tracht te verdringen. Dat doet hij op bijzonder intellectuele wijze, door analyse. Gosschalk bestudeert *De Grote Moeder* van Neumann (DI 211). De schrijver echter, draait de heldendaad van de zoon-held “*who breaks the teeth out of her vagina*” om. Niet de zoon-held breekt de tanden uit de vagina, maar de Verschrikkelijke Moeder draagt

de tanden van de zoon onder haar kin. De vissenbek van de moeder van Jessica staat in relatie met de vis met tanden in de vagina bij de moeder van Gosschalk. De figuur van de Verslindende Moeder is in *De ingewijden* een structuur van verschrikking die wordt gevormd door verschuivingen van de vagina naar de vissenbek, en vervolgens naar een tandenbroche, gemaakt uit de melktanden van de zoon. Zowel Lucas' als Jessica's (ver)beeld (ing) van de moeder wijst richting een obsessieve angst verslonden te worden en daarmee naar een regressie. Gosschalks promotieonderzoek naar de Grote Moeder is in dit licht een schamel verweer tegen een alles verslindende angst voor de Verschrikkelijke Moeder. Op het vlak van castratieangst reageert de man met verstarring, aldus Theweleit (1985: 109, 110). Gosschalk moet zijn angst bezweren door zich te vermannen—dat wil zeggen, door hard, helder, ijzig te worden (Theweleit 1985). Het is een gegeven dat de mannelijke lichamen in het tweeluik *De verborgen bron / De ingewijden* zonder uitzondering, droog en vast zijn, en dat ze, als ze al vloeibaar zijn, een koude vloeibaarheid hebben die ijzig helder is. Hun afweer tegen een dreigende castratie lijkt een van de oorzaken van hun stramheid te zijn. Ze verstarren (Theweleit 1985: 109).

Gosschalk beschouwt zichzelf als “een door onmachtsgevoelens gekwelde westerse intellectueel, moe van denken, misselijk van eenzaamheid, vol verzet tegen de slagboom van cerebraliteit tussen hem en een andere, werkelijkere vorm van leven” (DI 249). Hij heeft een lichaamspantser ontwikkeld en voelt zich “vastzitten in zijn kwetsbare huls” (DI 250). Hij pantsert zich tegen de dreiging van het hem overweldigende semiotische vrouwelijke door het aan een kritische analyse te onderwerpen (DI 198). Het corpus dat Gosschalk bezighoudt en waarover we uitvoerig worden ingelicht via paginalange uiteenzettingen over wat Gosschalk leest, doceert en overdenkt, is gebaseerd op studies van etnologen als Nilsson, Otto, Picard, Bachofen, Frazer, en Neumann. Alle deze theorieën vloeien samen in één kern: de Grote Moeder, de aardgodin, die tevens de godheid van Kreta is (DI 186–190, 211, 215–216), die alles in zich opneemt, en waaraan men—alleen al door te leven—deel heeft (DI 186). Zij is niet alleen object van onderzoek, maar is ook aanwezig in Gosschalks seksuele voorkeur voor de “ontstellende gelijkvormigheid” van “Dinie, Annie, Truus, Cobie, Rie” (DI 207)—volksvrouwen, of de amorfe massa, die hem aantrekt en die hij vreest. Lucas wordt speciaal aangetrokken door het volkse karakter van seksueel opwindende vrouwen. De volksvrouwen zijn niet geïndividualiseerd, maar een willekeurige “absorptie factor” van de productieve kracht van het verlangen naar *uitstromen*. Via anonieme vrouwen keert Gosschalk terug naar de moeder, die hem in de gedaante van een met zijn tanden gedecoreerd vrouwtje met grijzend kapsel en kleine, spitse, “ook in rust kordaat naar buiten gekeerde voeten” totaal beheerst (DI 208). Het belang van “de kleine naar buiten gekeerde voeten” vindt zijn oorsprong in de achttiende-eeuwse schoonheidseisen voor de burgerlijke vrouw. Om een kans te maken tegen de adellijke vrouw, moest de burgerlijke vrouw seksueel aantrekkelijk worden gemaakt. Daartoe werd in een hausse aan handboeken een waar beschavingsoffensief gelanceerd, met schoonheidsnormen waaraan de burgerlijke vrouw dient te voldoen (Theweleit 1985: 179). Zo moet de vrouw in het bezit zijn van een

tere huid, een lange ivoren hals, en “goed geproportioneerde en naar buiten staande, kleine, smalle voetjes” (Theweleit 1985: 180). Gosschalk is, in lijn met deze voorschriften, uiterst gecharmeerd van het “soepele en beheerste lopen” van Rina, “van de manier waarop zij, bij het afdalen haar smalle voeten neerzette” (DI 219).

Terwijl Jessica via de volksdans van de dansende Griekse mannen het dionysische van haar eigen menstruatie viert, kan Gosschalk alleen uitstromen in de anonimiteit van vrouwen zonder gezicht. Ik kom tot de volgende conclusie: zowel Rina als Jessica als Gosschalk worden geobsedeerd door het beeld van de Verslindende Moeder. “Zij zal nooit willen geloven dat haar moeder géén monster is” (DI 230), zegt Jurjen over Rina, die op de schim van Elin jaagt met dezelfde verblindheid als Gosschalk op de schimmen van zijn godinnen. De structuur van het verlangen naar een onbereikbare vrouw is bij de mannelijke personages volstrekt identiek (DI 233). Deze structuur loopt via Gosschalk naar Jurrian terug, en naar diens voorganger Meinderts uit *De verborgen bron*. De keten van de overdracht tussen de mannen onderling en de vrouwen onderling zet zich van de ene roman in de andere voort: zwakke vaders, verslindende moeders, onbereikbare geliefden, en daartegenover de fysieke aantrekkingskracht van het primitieve, het volkse, de massa, het stromen van een amorfe vrouwelijke seksualiteit. Zij vormen een constante in de as *De verborgen bron* / *De ingewijden*. Zodra de vrouwelijke seksualiteit gaat stromen, roept dat pantsering, helderheid bij de mannelijke protagonisten op, die streng, verticaal, helder, ijskoud, en (ge)hard zijn.

7.2.1 WENSPRODUCTIE RINA

Gosschalk wordt seksueel aangetrokken door de volksvrouwen, die hij vulgair vindt. Maar hij wordt verliefd op Rina, omdat zij “klasse” en decorum heeft. Zij is de zuivere gedaante, die niet bezoedeld wordt door lusten, ook niet door de zijne. Zo wordt gesteld:

In Rina Siebeling meende hij iets belichaamd te zien dat hij soms onderging wanneer hij aan “De Godinnen” zat te werken: iets dat uitging boven het gewone huis-, tuin- en keukenleven, een vleug van grandeur, een suggestie van raadselachtige diepte achter de realiteit. (DI 219)

Zij is, vindt hij, een lust voor het oog “als een edele vaas of een sobere Japanse houtsnede” (DI 221). Rina behaagt hem als “een kostbaar kunstwerk” (DI 218). Hij houdt van de koele geur die uit haar kleren opstijgt (DI 219). Rina is “volstrekt onburgerlijk in haar koele élégance” (DI 221). Gosschalk begeert haar “om haar heldere, kantige anderszijn, haar schoonheid, haar geslotenheid vol geheim” (DI 219). Hij houdt van haar beheerste manier van doen, dat een “*ondoordringbaar pantser*” vormt (DI 241, cursivering toegevoegd). Rina is het tegenovergestelde van de weke massa; zij is de zuiverheid, de koele onaantastbaarheid, het pantser, de onbezoedelde, het centrale verdwijnpunt van zijn verlangen. Met haar in zijn armen heeft hij de blinde vlek van zijn leven genaderd. Zij is de “edele vaas” die het

vloeibare begrenst tegenover de “volksvrouw”, de “stomme horde” die het vloeibare belichaamt. Op het moment dat zijn verleidingstactieken bij Rina succes hebben, vertrekt hij echter alsof hij op de hielen gezeten wordt, naar Griekenland.

Gosschalk is verdeeld in twee. Uiterlijk is hij de classicus die op het punt staat de edele geliefde te veroveren, vanbinnen echter drijft hem een pervers verlangen naar een totale symbiose met zo vulgair mogelijke vrouwen waarin hij wil verzinken, embryonaal worden en waarbij zijn kwellende zelf zal oplossen “in het alomvattende vormeloze vrouwelijke” (DI 207), terwijl hij wordt gadeslagen door een moeder die weet “dat hij in erotisch opzicht bevrediging zocht binnen het gebied dat zij van haar ziekbed beheerste” (DI 243). Gosschalk is niet in staat is tot bezitten; hij moet bezeten worden. “Hij kon niet trots en hard en zelfstandig naderen, het leven buigen en plooiën naar zijn wil, het nemen en weer loslaten” (DI 249). Hij vlucht naar Kreta, zodra zijn liefdesobject de liefde beantwoordt, om de godinnen te bestuderen en zodoende te blijven leven in het heldere licht van de geest. Aangekomen in het land van zijn dromen, stroomt er echter nog maar heel weinig. Zijn lichaamsgevoel is dat van een insect—dat wil zeggen: een *pantser*, zonder geraamte, zonder “ik”. “Hij zag zich zitten als een langbenig insect aan de voet van versteende boomstammen” (DI 190). De versteende boomstammen zijn opnieuw een verwijzing naar de moedergodin: Demeter. De gespletenheid van Gosschalk heeft iets weg van *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (Stevenson 1886). Als Dr. Henry Jekyll verdiept hij zich intellectueel in het probleem van goed en kwaad, als Edward Hyde echter begaat hij misdaden die Dr. Jekyll nu juist onderzoekt.

7.2.2 HET INNERLIJKE STROMEN

Gosschalks eerste onderscheidende kenmerk is zijn symbiotische verlangen; zijn tweede kenmerk is dat hij geen tekens kan duiden. Reeds als leerling heeft hij het gevoel dat hem voortdurend ontgaat waar het eigenlijk om draait:

Wanneer hij luisterde naar de manier waarop sommige klasgenoten de vragen van een leraar beantwoordden of naar het voorlezen van een geslaagd opstel, of proefwerk van een van hen, kreeg hij het pijnlijke gevoel dat er behalve begrijpen en onthouden en in staat zijn het geleerde in eigen woorden weer te geven, *sprake was van nog iets anders*, iets dat eigenlijk als het belangrijkste gold bij de beoordeling. *Men moest er iets van zichzelf aan toevoegen*, daar ging het om. (DI 203, cursivering toegevoegd)

Gosschalk moet iets van zichzelf toevoegen, maar dat is precies wat hem onmogelijk is; hij ervaart geen zelf. Hij voelt zich alsof hij meedoet aan het spelletje koud-lauw-warm: “Hij was lauw, altijd lauw, hij tastte voorzichtig rond in de buurt van het ware, maar hij kon niet raden waar dat was en wat het was” (DI 203). Het kinderspelletje *koud-warm-lauw* verbeeldt Gosschalks constitutionele gesteldheid: hij is niet als de aarde, die koud is, niet als het vuur, dat heet is, maar een onzalig mengsel daartussenin, dat “lauw” is. Niet heet en

niet koud behoort Lucas Gosschalk tot degenen voor wie zelfs in de Apocalyps geen plaats is: “omdat ge lauw zijt, en noch heet noch koud, daarom zal ik u uitbraken uit mijn mond”, zegt Johannes (openbaring 3:14–22). Dante (1950: III 31–66) reserveert een speciale cirkel “voor deze rampzaligen die nooit levend waren” buiten de hel voor hen. Lucas Gosschalk laakt zijn eigen halfheid: “zijn positie halverwege de stomme horde (zo noemde hij het middelmatigen) en de ‘ingewijden’ verbitterde hem” (DI 204). Lucas is in alles een halve waarheid, een halve man, een halve vervoering, een half “ik”. Zijn gerantsoeneerde roes is een contradictio in terminis, zijn ontrouw aan zijn moeder een trouw zijn aan haar.

Op de boot naar Kreta kondigt in het geweld van wind en water zijn regressie zich aan. “Tegen de nacht stak er een harde wind op, het schip slingerde heen en weer, de zee brulde” (DI 244). Door de wind heen vangt Gosschalk flarden gitaarmuziek op. Intussen lijken “de sterrenbeelden op en neer te deinen in de hemel” en vliegt “lichtend schuim” hoog op langs het schip (DI 245). Het door de storm opgezweepte water en hartstochtelijke muziek beheersen het beeld. Onder het ritmische handenklappen van de passagiers schuift op het dek van het zwalkende schip schuift een mager meisje uit het donker in de kring, heft haar armen boven haar hoofd en beweegt haar heupen:

...zij danste de spontane lust van het *lichaam*, een uitdaging aan de dood. Zij danste de angst voor het donker, voor *de zee* en *de harde wind* weg, zij deed de ruimte vol *duisternis* en *sterren* rondom het schip samenkrimpen tot die ene plek op het voordek, die zij *tot aarde, tot leven bezwoer* met haar bewegingen. (DI 245, cursivering toegevoegd)

Een twaalfjarig meisje bezweert met haar lichaam aarde, water, lucht, en sterren. Gosschalk is verpletterd. Hij vloekt van emotie, klapt in zijn handen, stampet met zijn voeten op de planken (DI 245). Hij gooit zijn hoofd achterover en “stootte met de anderen de langgestrekte refrein-kreet uit, aaaah! A....ah!” (DI 246). Mr. Hyde breekt los uit het pantser van Dr. Jeckel, de classicus: “Hij scheen zichzelf in de lucht omhoog te stoten” (DI 246); “voelde zich voortgestuwd door het klappen en zingen, door wind en de nacht en de raadselachtige vaart van de kosmos” (DI 246). Ademloos keert hij terug naar de Grote Moeder, waant hij zich verwant aan de wind en de zee en alle levende wezens, dit keer niet in een halve roes, maar in totale extase. De classicus weet dat zijn leven een “miserabel spel van halfheid, een gamma van kleine emoties” (DI 248) is. “Nooit een overrompelende hartstocht, nooit een zelfvergeten lijden, nooit een reinigend totaal ondersteboven en binnenstebuiten gekeerd worden” (DI 249). Nu dringt tot hem door dat zijn aantekeningen over de Godin, “de Grote Moeder” niets anders zijn dan “een meteorenregen van dode woorden” (DI 249). Alles in hem tuimelt in een bodemloze duisternis en hij blijft “leegggeschud” (DI 249) achter op het dek van het schip.

Boven zich ziet Gosschalk “de sterren deinen” en de Melkweg als een “wolk glinsterend stuifzand” in de ruimte hangen (DI 250). De wind giert en de touwen van het losgeraakte

zeildoek striemen tegen de verschansing van het schip, metafoor voor de buik, de baarmoeder (Neumann 1991). Weer lichten schuimkoppen op boven de donkere zee. Het verlangen van de symbioticus “terug naar de Schoot, de Duisternis, het zalige Niet-bewustzijn” bereikt zijn climax (DI 249). Het losgeslagen zeildoek biedt geen bescherming meer. In een nachtmerrieachtige intensiteit van beleven voelt Gosschalk zich overgeleverd aan een proces van totale vernietiging. Het innerlijke stromen van *een man zonder “ik”* ontaardt zich als een kosmische explosie die, met behoud van de volle affectsterkte, een natuurvoorstelling in de plaats stelt van de gedempte angst die liefde heet (Kristeva 1991: 281). Maar de Godin braakt hem uit: “Omdat ge lauw zijt, en noch heet noch koud, daarom zal ik u uitbraken uit mijn mond” (Johannes: openbaring 3:14–22).

Alles wat Gosschalk omringt, blijft soeverein en onverschillig. Het glimlacht hem toe, lokkend en raadselachtig, maar komt hem niet tegemoet (DI 237). Zijn verlangen is een radeloos twintigste-eeuws verlangen naar een roes die horen en zien vergaet. In dit verlangen naar de alles overweldigende roes betrappen we het moment waarop de schrijfster het bewustzijn laat desintegreren in zijn biotoop. De schrijfster onderzoekt in de wetenschapper een radeloos verlangen naar het zalige Niet-bewustzijn. Kern is de *nood* van het onthechte bewustzijn, het verlangen om verzwolgen te worden, dat zal culmineren in het laatste personage Helmuth. De stap van het symbiotische verlangen van Gosschalk naar de perverse symbioticus—de soldaat Sturm—is niet zo groot als we haar plaatsen in het verlengde van wat beiden voortdrijft. In het onderstaande ga ik in op het semiotische verlangen in de metaforiek van Gosschalk.

Er stroomt een oceaan van verlangen door de metaforen van Gosschalk. De Godin is het water, de buik van het zwalkende schip, het heupwiegen van een haveloos volksmeisje, de schommelende sterrenbeelden, en het lichtend schuim (DI 245). De Godin is ook de lokkende diepte, de heilige lokroep van de zee, waarin Gosschalk wordt ondergedompeld. Zijn verlangen naar “de Schoot, de Duisternis, het zalige Niet-bewustzijn” (DI 249) is het verlangen naar de ingang van de oceaan als deel van alle oceanen, en de oceanen als deel van iedere schoot. Gosschalk wordt door wind en water meegesleurd naar het raadselachtige Kreta, eiland van de moedergodin (DI 250). Hij stroomt uit over alle zeeën, als over de alomvattende universele vrouw, die alle vrouwen is en geen enkele vrouw, en waarop hij zich ik-loos kan laten drijven, als in een roes, dronken zonder wijn, in opperste extase zonder omarming. De Godin die hem voortstuwt door de nacht en opstuwt in de raadselachtige vaart van de kosmos, is het “lichaam zonder organen” (Deleuze & Guattari 2007: 165), waarop hij met een huivering van onuitsprekelijke bevrijding zijn kwellende maatschappelijke zelf aflegt en zijn gevangen stromen ontketent. Wijds en nameloos waant hij zich in goddelijke zelfvergetelheid, verwant aan de wind, de zee, en alle levende wezens. Als een god lost hij op “in een baaierd van hemel, water en wind” (DI 246). De Godin “ontmante hem op een oneindig veel subtielere wijze dan een heerszuchtige moeder, een veeleisende minnares dat zouden kunnen” (DI 250). Ontmannen is: minoritair worden. Onwaarneembaar onderscheidbaar en onpersoonlijk worden (Deleuze & Guattari 2007: 309). Het is

vloeibaar, vrouwelijk en uiteindelijk oplosbaar en moleculair-worden, één-worden met de kosmos. Het is een zone van ononderscheidbaarheid vinden, aldus Deleuze en Guattari:

Je reduceren tot een abstracte lijn, een trek, om je zone van ononderscheidbaarheid te vinden met andere trekken, en zo binnen te gaan in de ditheid en de onpersoonlijkheid van de schepper. Dan ben je als het gras; je hebt van de wereld, van heel de wereld een worden gemaakt...” (Deleuze & Guattari 2007: 309)

Gosschalk maakt van heel de wereld een worden; hij abstraheert van werkelijke vrouwen door hen grenzeloos en onpersoonlijk te maken (*DI* 207). Zijn Godin is een “ditheid”; zij is de aggregatietoestand van de grote oceaan, van het stromen zelf. Zijn “goddelijke zelf-vergetelheid” gaat gepaard met een algehele ontkenning van de concrete, vleeselijke realiteit van werkelijke vrouwen. De grote geïdealiseerde liefde, Rina, is onbruikbaar zodra zij de liefde van Gosschalk in erotisch opzicht tegemoetkomt. Hij draagt zijn daden op aan zijn moeder en zijn geliefde, maar hij wil ze beslist *zonder hen* volbrengen. Met een wijds en hoogdravend vrouwbeeld in de hand, kan hij het voor zichzelf goedpraten zowel zijn zieke en hulpbehoevende moeder als zijn minnares in de steek te laten. Precies op het moment dat ze hem werkelijk nodig hebben, reduceert hij zich tot een abstracte lijn:

Dat hij zijn moeder, ziek en hulpbehoevend in haar rolstoel, alleen liet, dat hij wegging van de vrouw die hij bijna een jaar lang het hof had gemaakt, juist nu zij op het punt scheen zijn minnares te worden kon hij voor zichzelf alleen goedpraten door de overweging dat het hier om de levensverrijking van toekomstige classici ging. (*DI* 192)

De kosmische omhelzing staat Gosschalk nader dan de omhelzing van een werkelijke geliefde. Gosschalks vlucht in de verte, het hogere, de Godinnen, de “ditheid” is op slechts één ding gericht: de nabijheid ontwijken. De prozaïsche werkelijkheid wordt voortdurend bedolven onder de vervormende beelden van een voorstelling, waarbij de beschreven werkelijkheid uiteindelijk slechts het materiaal vormt waarmee hij zijn voorstellingen opbouwt. Zijn heldendaden zijn gewijd aan de Godin, wier wijkende gestalte door geen werkelijke vrouw bezoedeld kan worden. De overgang van Demeter en Kore als aardse vruchtbaarheidsgodinnen naar Demeter en Kore “als behoedsters van de ziel en de onsterfelijkheid” die hij tracht te ontmaskeren (*DI* 188) is de overgang waaraan hij, prototype van de alles abstraherende westerse intellectueel, zelf lijdt.

7.2.3 TUSSENBALANS: GOSSCHALK EN DE OBJECTRELATIETHEORIE

Verbeelden is het voortdurend vervormen van de beelden die door de blik geregistreerd worden. Ik ga hier dieper in op de aard van deze vervorming, omdat een nadere duiding ervan richting geeft aan de hiernavolgende analyse van Elina, Marten, en Helmuth Sturm. Zoals gezegd wil Haasse aantonen dat alle personages ten opzichte van elkaar de functie

hebben duidelijk te maken dat zij ieder voor zich een levend deel zijn van de uiterst complexe werkelijkheid die samenhang is. De sleutel tot die samenhang wordt in Gosschalk gevonden. Gosschalk wordt, zoals ik in de vorige paragraaf liet zien, gefascineerd door het archetype van de Grote Moeder. Hij wil terugkeren naar de moederschoot, oplossen, minoritair-worden. Worden als het gras.

Volgens de bevindingen van Melanie Klein (1963) berust de centrale thematiek van het symbiotische personage op fantasieën die wortelen in de pre-oedipale ontwikkelingsfase (zie ook Alford 1992; Nuijten 1999). Het kind is in die fase volledig op de moeder gericht; zij is voor het kind de bron van voedsel, verzorging, en liefdevolle aandacht. De moeder bepaalt het ritme van de verzorging. Omdat honger, dorst en aandacht niet altijd direct bevredigd worden, ontstaan bij het kind gevoelens van machteloosheid. Volgens Klein heeft het kind naast gevoelens van liefde en afhankelijkheid, ook gevoelens van vijandige aard. De daarmee gepaard gaande fantasieën worden eveneens op de moeder geprojecteerd. Er treedt een “splijting” op. Het kind maakt een onderscheid tussen een “goede moeder” die vol liefde en aandacht is, en een “slechte moeder”. De geïdealiseerde goede moeder kan voor totale bevrediging zorgen; de slechte moeder wordt een vernietigende vervolgst. Daarnaast ontstaat het ‘ik’ in eerste instantie als een “lichaams-ik”; een gevoel een eigen lijf te hebben dat geen moederlijk meer is (Theweleit 1985: 353). Dit lichaams-ik komt niet tot ontwikkeling als aan de periferie (het lichaamsoppervlak) onlustgevoelens overheersen. Volgens Klein is het “goede object” dat het kind vanbinnen vormt als een introjectie van de voedende moederborst, dan moeilijk te ontwikkelen. De “slechte helft” van de borst, de introjectie van de afwezigheid daarvan of de voelbare afkeer van de moeder voor het kind, krijgen dan de overhand en vervullen het kind met affecten die niet te integreren of af te voeren zijn (353). Zijn of haar innerlijk wordt bewoond door de “slechte moeder”.

De op de slechte moeder geprojecteerde haat keert als een boemerang terug in de vorm van de angst voor de dreigende vernietiging. Dit gevaar moet worden afgewend middels “almachtsfantasieën” (Klein 1963). Deze vroegste fase in de ontwikkeling noemt Klein (1963) *de paranoïde-schizoïde positie*. De term is gebaseerd op de splijting die de ervaringen en het gedrag van het subject in deze periode typeert (Nuijten 1999: 50). Aldus Klein (1963) gaat het daarbij niet slechts om een fase, maar om een fundamentele positie; een specifieke configuratie van objectrelaties, angsten en afweermechanismen die het hele leven blijven bestaan. Het kind kan niets met zijn woede op de moeder. Hij projecteert zijn woede op de moeder, maar vervolgens maakt de gefantaseerde woede van de moeder hem bang. De mechanismen die bij deze positie optreden, behoren tot de meest primitieve afweermechanismen: splitsing, projectieve identificatie, magisch-almachtige ontkenning, en idealisering (Klein 1963).

In aanvulling op Klein stelt ook de kindanalytica Margareth Mahler dat het “ik” niet eenvoudigweg uit het Es ontstaat via identificatie met de vader, zoals in het oedipuscomplex. De preconditionie voor geboorte van het ik wortelt in de pre-oedipale fase, waarin het kind nog niet in staat is zich van de moeder te onderscheiden en waarin het zichzelf beleeft

als onderdeel van het lichaam van de moeder (Theweleit 1985: 114). Pas als het kind zich geleidelijk losmaakt uit deze eerste symbiose, begint het zich te onderscheiden als een afzonderlijk subject (114). Als dit proces verstoord wordt, ontstaat volgens M. Balint een “fundamentele storing” (114). Belangrijk is dat deze storingen ontstaan in duale relaties, en niet in oedipale triangulaire relaties. Ook heeft de werkzame dynamiek volgens Balint niet de vorm van een conflict (114). Een fundamentele storing kan optreden wanneer de moeder het kind eigenlijk niet accepteert en te vroeg loslaat (zoals bij Jessica) of, andersom, het juist niet wil loslaten (zoals bij Gosschalk). Aldus Margaret Mahler wordt in dat geval het innerlijk bezet door de ‘slechte moeder’:

De libido [...] wordt van haar teruggetrokken evenals van de rest van de wereld van objecten. Het resultaat is een narcistische toestand waarin het Ich in fragmenten uiteenvalt, terwijl de grenzen van het zelf vervagen en versmelten met die van de moeder. Bij de alles omvattende mechanismen van de integratie en synthese van in- en uitwendige prikkels komt het wezenlijke falen van het gefragmenteerde Ich tevoorschijn. (Mahler in Theweleit 1985: 353)

Dit is een wezenlijk punt, aldus Theweleit. Het organisme raakt in een toestand van constante overprikkeling, van binnenuit en van buitenaf, omdat de libido op geen enkele manier “gebonden” is, noch aan de periferie van het lichaam, noch aan de daarmee verbonden afvoerwegen naar een object buiten: iedere beweging buiten het kind is voor zijn of haar waarneming niet te verwerken. Ze dringt direct bij het kind binnen en maakt daar een destructieve energie vrij bij het instorten van een uiterst snel gefragmenteerd ik (354).

Omdat het kind zichzelf niet heeft leren afbakenen als een “ik”, ontstaat een onvermogen tot objectrelaties. Het oedipale model schiet volgens objectrelatie-therapeuten bij de analyse van deze kinderen te kort, omdat het afgebakende “ik” dat Freud veronderstelt, ten ene male ontbreekt (114). Het “ik” heeft zich bij symbiotici niet, of niet helemaal, gevormd, omdat hun ontwikkeling in de symbiotische fase is verstoord (Theweleit 1985: 115). Hun onvermogen tot volwassen objectrelaties, hun hallucinaties en “black-outs” lijken, aldus Theweleit (1985: 114), het resultaat van een fundamentele storing.

De opvatting dat de ondergang van de held—de meest typerende plotwending in de tragedie—de symbolische weergave is van vroegkinderlijke angstfantasieën over de vernietigende kracht van de “slechte moeder,” vinden we terug in Gosschalks obsessieve gedachten over de Godin: “De godin ontmande hem op een oneindig veel subtielere wijze dan een heerszuchtige moeder, een veeleisende minnares dat zouden kunnen, de Godin eiste hem op, met huid en haar, lichaam en ziel...” (DI 250). Het gaat hier om de angst voor de vernietigende kracht van de Godin/Grote Moeder. De psychische mechanismen die betrokken zijn bij het ontstaan van dergelijke pre-oedipale angstfantasieën—te weten splijting en projectie—hebben een werkzaam aandeel in de productie van Gosschalks voorstellingen: “Hij had ... zich verwant gewaand aan de wind en de zee en alle levende wezens...” (DI 246).

Tijdens de boottocht naar Kreta bereikt Gosschalks voorstellingsvermogen een zeer hoge intensiteit en tegelijkertijd heeft het iets uitgesproken fictiefs. Hij pikt, evenals de protagonisten uit het corpus van Theweleit (1985: 59) uit het veelvoud van te registeren details zo weinig op, en zoveel van hetzelfde, dat zijn keuze dwangmatig lijkt. Om te beginnen werkt Gosschalk naar bepaalde waarnemingen toe: Een elementaire voorstellingswereld, waarin aarde, water, lucht, en vuur een ontzaglijke intensiteit van beleven introduceren, vormt, zoals ik heb laten zien, het startpunt. Temidden van de losbarstende storm waant hij zich als in een goddelijke openbaring, verwant met de wind en de zee en alles wat leeft. Zijn almachtsfantasieën zijn niet objectief, maar subjectief zijn ze evenmin; ze volgen bepaalde culturele patronen die uitgesproken anti-subjectief zijn. Deze taal “wil van een object net zo weinig weten als van een subject”, aldus Theweleit (59). Gosschalk creëert een werkelijkheid die “bezet is” door voorstellingen, met als resultaat dat de tegenstelling objectief/subjectief niet langer te maken is. Gosschalks waarneming heeft iets uitermate fictiefs, dat, aldus Theweleit, onderdeel is van een fascistisch proces van toe-eigening en transformatie van de werkelijkheid (1985: 59).

Die vervreemding hangt samen met het soort relaties dat hij met vrouwen aangaat. Kern van deze relaties is dat het geen relaties met andere subjecten zijn: er is in feite geen sprake van een oedipuscomplex, omdat er van de “objectrelatie” die het oedipuscomplex veronderstelt, geen sprake is. Aldus Theweleit (1985: 114) staat in het oedipuscomplex het kind centraal. Dit kind wordt zich via identificatie met de vader bewust wordt van zichzelf als een verlangend subject. Bij Gosschalk (en Jessica en Jurjen) echter, gaat het niet om “incest” of iets dat met objectrelaties samenhangt: noch Gosschalk, noch de andere reizigers identificeren zich met hun vaders, *die ze verachten*. Integendeel, ze willen *oplossen*, *vervluchten*, *zichzelf verliezen*. Ze creëren situaties waarin lichamen, ouders, bloedverwanten, en eigenlijk alle personen als afgebakende objecten, er niet meer toe doen. Tegelijkertijd bereiken hun gevoelens zo’n intensiteit dat ze niet meer door het bewustzijn geïntegreerd lijken te kunnen worden—ze raken in een hallucinatorische, roesachtige toestand; een “*becoming-intens*” (Deleuze & Guatari 2007: 256). Als er geen sprake is van een oedipuscomplex, wat speelt er dan?

Haasse laat er geen twijfel over bestaan dat Gosschalk niet in staat is zich los te maken uit de symbiotische relatie met zijn moeder en dat hij nauwelijks in staat is de Ander te accepteren als een van hem losstaande entiteit. Hij wordt maar weinig aangetrokken door het werkelijke, en is niet bereid om het toevluchtsoord van zijn symbiotische fantasieën te zien afbrokkelen om het symbolische te vernietigen. Zijn relaties zijn nauwelijks objectrelaties zoals die in het oedipale model worden gedefinieerd. De vrouwen die hij bezoekt om “af te stromen” moeten een amorf lichaam zijn, zonder naam en zonder gezicht. Als de volkswomen, de zee, het ruim van het schip, en het 12-jarige meisje representanten zijn van “die ene bepaalde ervaring van het verzinken, het als het ware weer embryonaal worden, het zich oplossen in het alomvattende vormeloze vrouwelijke” (DI 207), dan gebeurt dat bovendien dermate *openlijk* dat er nauwelijks gesproken kan worden van verdringing.

Opvallend is dat de classicus de genoemde voorstellingen, die in de psychoanalyse bij uitstek als onbewust gelden, helemaal niet wil verzwijgen, maar wil uitspreken:

... lang, lang geleden al had die pijn hem overvallen, lang geleden was hij ook zo plotseling weggerukt uit het genot van ongescheiden één-zijn, van een vanzelfsprekend deelhebben. Wat hij nu onderging op het dek van een Grieks schip in de Aegïsche zee, scheen hem een echo van dat kwellende vroeger dat hij zich niet bewust herinneren kon. (DI 247)

Niets in Gosschalk is erop uit deze kwellende herinneringen te verdringen. Als Gosschalk lichamelijke en seksuele processen voorstelt als natuurverschijnselen, en met name als natuurverschijnselen waarin hij op wil lossen, dan gaat het niet om een verdringing die erop gericht is de zaken te verhullen—er wordt helemaal niets verhuld. Gosschalk verlangt openlijk naar het symbiotisch genot van ongescheiden één zijn, dat hij als kind eenmaal had. Aan duidelijkheid laat dit niets te wensen over. Als hij niets verhult, verschuift of verdicht, wat gebeurt er dan wel? Als Gosschalk relaties geen objectrelaties zijn, wat zijn het dan? Gosschalk zoekt naar een toestand die lijkt op die van het eerste levensjaar, waarin het kind in een soort symbiose met de moeder of verzorger leeft. Hij is een symbioticus. Volgens de objectrelatietheorie is de symbioticus niet te begrijpen in de begrippen van de freudiaanse psychoanalyse. Een symbioticus heeft het proces van scheiding van de moeder nooit voltooid, en is als gevolg daarvan nooit gekomen tot de vorming van een “ik”, in de freudiaanse zin van het woord (Theweleit 1985: 351–352). Gosschalk wil zichzelf letterlijk aanbieden, *als een offer*, in ruil voor koestering:

Moeder, hier ben ik, draag me, wieg me, laat me drinken en warm geborgen liggen, laat me voelen dat ik in mijn hulpeloosheid je alles ben, vlees van jouw vlees, bloed van jouw bloed ... doe met me wat je wilt, als ik maar weet dat achter alles je liefde staat, je felle heerszuchtige liefde, die mij tot koning kroont... (DI 249)

Theweleit (1985) noemt symbiotici mensen die het geboorteprocess niet *tot het einde toe* hebben doorlopen (1985: 351), of “nog niet volledig geborenen” (1985: 351). Gosschalk is evenmin als Theweleits onderzoeksgroep psychopaat. Hij weet alleen niet hoe hij iets *van zichzelf* moet toevoegen aan datgene wat er geleerd wordt (DI 200), en komt in de problemen als er empathie of sociale interactie van hem gevraagd wordt. Toch functioneert hij op een bepaald niveau uitstekend: Hij maakt carrière op het gymnasium waar hij lesgeeft. Hij is gesocialiseerd, handelt, en geeft leiding. Hij heeft met behulp van een aangeleerde discipline een *uitwendig* “ik” opgebouwd in de vorm van een pantser (DI 200). Hij heeft letterlijk een cultuurpantser: “Hij voelde zichzelf vastzitten in zijn kwetsbare huls, cultuurmens, Europeaan, een Nederlandse burger van top tot teen...” (DI 250). Maar dat gepantserde “ik” is kwetsbaar; het blijft alleen in stand met behulp van de steun die het in de buitenwereld vindt—het urenrooster van het gymnasium, een rigide studieritme, en een

even rigide dagindeling. Op reis, niet meer gesteund door de strakke discipline van zijn urenrooster op het gymnasium, overgeleverd aan de ruimte en de elementen, splijt het pantser en dreigt een volledige ontbinding van zijn lichaamsgrenzen. Uiteindelijk gaat het bij het personage Gosschalk dan ook niet om de “ordinaire” vrouwen die hij minacht, of om Rina die hij hoogacht, maar om de beheersing van de weke, “vrouwelijke”, “ordinaire” delen *in zichzelf*. Hij tracht de zachte, weke, hartstochtelijke, levende, en erotische elementen in zichzelf te ontzielen (te “doden”) door ze te deconstrueren. Gosschalk tracht zijn vrij stromende affecten in een lichaam- en cultuur pantser te ketenen. Dit lukt hem zolang hij zijn fantasie van de onaanraakbare, hoge vrouw ontwikkelt, die hij al het seksuele ontnemt. Het tegenbeeld van de onaanraakbare vrouw is uiteraard de massa; de “ordinaire” vrouwen die hij gebruikt om af te stromen.

Dit stromen moet niet gelezen worden als een metafoor. Volgens Deleuze en Guattari zijn water en lava voelbaar in het verlangen van ieder mens wier verlangen niet met geweld verhinderd wordt (Theweleit 1985: 139). Ook Wilhelm Reich beschrijft het lustgevoel bij het orgasme als een “stromen” en de verminderen van spanning in het lichaam als een “wegstromen” (Theweleit 1985: 139). Het gevoel te stromen is volgens Reich niet alleen gebonden aan het orgasme, maar óók aan de verbinding van de mens tot de levensenergie van de kosmos (Theweleit 1985: 140). Freud wijst het gevoel te stromen in zijn conceptie van de psychofysieke functie van de mens af. Hij wil niets weten van “oceanische gevoelens” en lustvolle verbondenheid van het “ik” met het universum (Theweleit 1985: 142). Het stromingsgevoel overleeft alleen *metaforisch* in de terminologie van “het psychisch apparaat”, dat echter, aldus Theweleit (1985: 142 cursivering in origineel), geen apparaat is, maar een gelaagd model van representatie—niet langer dat van een productie. Deleuze en Guattari stellen echter in *Anti-Oedipus* dat het onbewuste een productiekraacht is, die niet alleen een psychische realiteit produceert, maar ook een maatschappelijke werkelijkheid (Theweleit 1985: 143). Het is de wensproductie van het onbewuste waarvan de stromen zich uitgieten over de naamloze vrouwen, zoals zij uitvloeien in “lichamen zonder organen” (de nog niet vermaatschappelijkte materie; Theweleit 1985: 143). De angst voor de wensproductie van het productieve onbewuste is de angst voor de vloed, de lava die uit het innerlijk kan losbreken. De stromen, aldus Theweleit (1985: 146), vloeien in werkelijke, fysieke stromen: in de spermastroom, in de stroom van de tranen, in de zoete warmte in het lichaam en in het orgasme.

Het is niet waarschijnlijk dat de neiging om het vloeien en stromen te begrenzen uit de wens van mensen zelf voortkomt. Hardheid en behoud van lichaamsgrenzen lijken eerder veroorzaakt te worden door correctie en dwang van buitenaf; door een dam, die wordt opgeworpen tegen het stromende verlangen. Van verdringing is bij Gosschalk daarom geen sprake. Het lijkt er eerder op dat Gosschalk zijn zogenaamde incestverlangen etaleert, dan dat hij moeite doet de quasi-incestueuze relatie met zijn moeder te verbergen. Ook dit gebrek aan censuur past volgens Theweleit (1985: 115) in het beeld van het onvolgroeide “ik”: alleen een ontwikkeld “ik” is in staat tot verdringing, en dit vermogen ontbreekt bij

Gosschalk—ondanks de schijn van het tegendeel—nu juist. Datgene wat bij oedipale patiënten verdrongen wordt, komt bij symbiotici direct in het bewustzijn terecht. Ze verdringen niets of ze verdringen iets anders, andere angsten en verlangens. Gosschalks uitingen zijn dan ook geen uitdrukking van onbewust verdrongen wensen als incest. Freuds theorie gaat volgens Theweleit (1985: 114) geheel voorbij aan een soort mensen dat in de jaren voor de Tweede Wereldoorlog (en steeds opnieuw) verschijnt, namelijk diegenen die ermee instemden dat anderen (bijvoorbeeld etnische minderheden) van de aardbodem dienen te verdwijnen, of in ieder geval van de bodem van “het Rijk”—of dat nu uit naam van Duitsland is of van Ford Europa, van de Islamitische Staat, of van Amerika. Degenen dus, die het gevoel hebben dat anderen moeten sterven opdat zij kunnen leven. Natuurlijk kunnen we een personage als Gosschalk niet psychotisch noemen—nog niet. Hij verwerft weliswaar geen “ik” in de zin van Oedipus; hij heeft ook geen zwak “ik”, zoals Jessica. Hij is min of meer opgewassen tegen de onderstroom die het bewustzijn verduistert. Gosschalk functioneert.

7.3 ELIN EN HET TROEBELE

Nu Gosschalks permanente gevoel van onwerkelijkheid is geanalyseerd als een “fundamentele storing” blijken ook de andere “ingewijden” iedere verankering in de werkelijkheid te missen. Jessica verlangt ernaar werkelijk te worden, en Elina verlangt maar één ding: werkelijkheidsbeleving. Elin voelt zich “onwerkelijk” en “*troebel*”, en “hunkerde naar inwijding in de tastbare wereld” (DI 344). Daarbij heeft ook Elin een symbiotische verhouding met de moeder (DI 344) en gaat seksualiteit—net als bij Jessica—gepaard met perverse vervormingen:

Planten en bomen verloren hun rustgevend harmonisch karakter terwijl zij keek, menselijke gezichten en gestalten schenen dubbelzinnig. Op haar tekenpapier veranderden de vormen die zij in de natuur waarnam in een geheimschrift van een verborgen wereld. Levenloze dingen begonnen op organismen te lijken, vlezig bloedrijk sidderend van heimelijke kracht, het langzaam levende, vegetatieve kreeg menselijke en dierlijke trekken [zoals bij Jessica GS], maar onder de huid van de mannen en de vrouwen die zij tekende werd het trage starre van planten en stenen zichtbaar als een tweede skelet. (DI 345, cursivering toegevoegd)

Elins blik vervormt planten en bomen tot vlezige organismen (DI 345). Ze zwellen op, zijn geschonden of lepreus. Zij ziet haar ouders in visioenen, naakt en hijgend. Tegelijkertijd is zij verbannen “van al het bloedwarme reële, van vlees en bloed en tranen en excrementen en liefkozingen en stank en genot” (DI 347). Jessica verlangt naar de harde, strenge contouren van Niko; Elin naar “dat heldere strakke” in Christiaan, dat haar “een zuiverende

tegenkracht scheen van het troebele en onbegrepene van haar eigen wezen" (*DI* 360); terwijl Gosschalk wordt aangetrokken door de koele beheersing van Rina. Het lijkt erop dat het andere gender het pantser moet zijn dat deze protagonisten beschermt tegen de uitbraak van onbewuste processen in henzelf (*DI* 362). Wat veroorzaakt de angst om "uit te vloeien"?

Jessica, Elin, en Lucas Gosschalk zijn opgevoed door een afstandelijke moeder. De moeders worden allen beschreven vanuit een hallucinatorische metaforiek van ziekte en dood die samenhangt met het archetype van de Verschrikkelijke, Verslindende moeder. De mond van de moeder van Jessica vervormt tot een vissenbek. De moeder van Lucas draagt de tanden van haar zoon om haar nek. De moeder van Elina wordt door haar dochter beschreven als een perverse bloem:

Tussen de door ziekte aangevreten terrasrozen was haar moeders parasol de giftigste, meest perverse bloem, de bomen van het bos lokten en dreigden met honderden lepreuze armen en vingers, de bibliotheek van haar vader werd een alchemistenhol waar achter de voze boekbanden mummies lagen te verpulveren, uit de fontein druppelde bloed; in de galerij de chaos van gebroken muziekinstrumenten... het inwendige van de vleugel een rattennest. (*DI* 368)

Het moederlijke wordt bemiddeld door obscene beelden. Giftige perverse bloemen, bomen met lepreuze armen, en ratten kondigen de grote figuur van de Verslindende Moeder aan, die alles in zich terugneemt en die deze symbiotici zoeken en vrezen. De overeenkomst tussen de vrouwen is dat zij door een keten van onmacht met elkaar in verbinding staan; een onmacht die wordt overgedragen van vrouw tot vrouw. De keerzijde van hun angst te "vervloeien", zich niet af te kunnen grenzen van de moeder, is dat zij ook niet uit kúnnen vloeien in de liefde. Elin lijdt aan dezelfde ziekte als haar moeder en later haar dochter Rina:

In de intiemste omhelzingen bleef zij zichzelf. Zij had, bij gebrek aan dat innige smelten, willen wegzinken in een van sterren doorschoten diepte, zij had willen oplossen als schuim, willen snikken en kreunen in een razende, reinigende lust en zo genezen—maar zij bleef die zij was, zij stroomde niet over de grenzen van haar eigen zijn heen, zelfs niet in het korte ogenblik van doordringend genot. (*DI* 374)

"Oplossen als schuim", "over de grenzen van haar eigen zijn heen stromen" en zo genezen. Wederom wordt het verlangen uit te stromen in de seksuele handeling tot onderdeel gemaakt van de destructieve en regeneratieve krachten van de natuur. Elina kan evenmin als haar moeder "over de grenzen van haar eigen zijn heen stromen", orgastisch zijn of extase voelen. Zij voelt zich uitzetten tot gigantische afmetingen en haar lichaam wordt één met

de landschappen, de bergen en vlakten, de zee, waarin in een kosmische almachtsfantasie, de mannen leeg en hulpeloos, als vernietigd, tegen haar aanliggen:

De mannen aan wie zij zich gaf, verloren tijdens het samenzijn gezicht en identiteit, zij tuimelden blind in de chaos en lagen ten slotte leeg en hulpeloos, als vernietigd, tegen haar aan. ... In zo een nacht had zij vaak de gewaarwording dat zij uitzette tot gigantische afmetingen, haar lichaam was een landschap met bergen en vlakten, of een oceaan. (DI 375)

Elina's frigiditeit (een te sterk pantser?) hangt samen met haar angst zich te verliezen in een oneindige ruimte waarvan ze de begrenzing niet voelt, maar ook het middelpunt—het zelf—niet. Waar Gosschalk zoekt op te lossen in alle zeeën, wordt Elina al die zeeën, vloedgolf van het water, het vloeibare element. Elins inwijding tot haar nieuwe naam Elina vindt plaats in het Pantheon. Na een jarenlange zwerftocht door Europa, vindt zij zichzelf—net als de bedwelmd priesteressen van Delphi en net als Jessica—terug bij een gat in de vloer; ofwel een orakel. Alleen in de “onwereldse glans” van het Pantheon gebeurt wat in de liefde nooit gebeurde: zij vloeit uit. “... [A]lleen in een onwereldse glans had zij haar tranen niet kunnen bedwingen. Zij hilde zoals zij haar hele leven niet had kunnen schreien, het was alsof zij de Elin die zij was geweest moest uitstoten in die reinigende huilkramp” (DI 386).

Ook Elina is verkrampd en bang voor de uitbraak van haar innerlijke stromen. Ook haar fundamentele gevoel is: “Hier klopt iets niet, ik voel me bedreigd, waarom is iedereen zo onwettelijk, komt alles zo op me af? Ben ik Ik?” (Theweleit 1985: 114). Net als Jessica en Gosschalk, is Elina gespleten in twee personen: “Zij was twee wezens, zij leefde verdeeld in Elin Breskel en Elina” (DI 328–329). Uit angst voor de verlating door haar moeder (die in *De verborgen bron* wordt beschreven), leert Elin de realiteit te ontkennen, namelijk de realiteit van de narcistische moeder met wie zij in een symbiotische relatie verbonden is. Elina en Jessica zoeken een symbiose met de almachtige Ander: de man met de harde contouren, het strenge gelaat, die hen zal “ordenen” en die hun oude narcistische wonden zal genezen. In haar man waardeert zij beheersing, zwijgen, viriele scepsis (DI 359–360). Elina houdt van haar echtgenoot als Jessica van Niko—om “dat heldere strakke dat zij in hem bewonderde en dat haar een zuiverende tegenkracht scheen van het troebele en onbegrepene van haar eigen wezen” (DI 360). Zowel Elina als Jessica zien zichzelf als “het troebele” dat door een man geordend moet worden. Niets is groter dan hun verlangen naar zuiverheid.

Elina staat haar minnaar Quartz toe dat deze zich haar creativiteit toe-eigent in ruil voor een rituele reiniging: “Wat zij uit trots voor haar vader en moeder hardnekkig had verzwegen barstte nu in Quartz tegenwoordigheid uit haar tevoorschijn, een onsamenvangende wilde maar zuiverende stortvloed” (DI 365). In de wereld van Quartz—de wereld “van het lichaam en de zintuigen, van lust en vervoering” (DI 366) kan de libido weer stromen. Net als in alle nationale, conservatieve en fascistische literatuur gaat het in het hoofdstuk Elina om de beschrijving van (zieke) toestanden en vrij stromende verlangens (Theweleit 1985: 15). Elina ervaart zichzelf als levend in een zieke, troebele toestand en

verlangt naar het leven in “gezonde” toestand. Die toestand tracht zij te verwezenlijken door zich te vereenzelvigen met de zee, en met Moeder Aarde.

Volgens Deleuze en Guattari (2007) gaat het bij dergelijke deterritorialisatie om het “onwaarneembaar-worden” (309), om een minoritair-worden, of “iedereen-worden” (Deleuze & Guattari 2007: 308). Elin gaat op in een pulserend, ontkiemend, en afstervend leven en daartoe moet zij alles verwijderen wat haar individualiseert. “Iedereen-worden” is niet individueel-worden, maar de hele wereld opnemen in een wordingsproces zonder eind (Deleuze & Guattari 2007: 309). Elin lost op, en wat overblijft zijn “de drie deugden: onwaarneembaarheid, ononderscheidbaarheid, en onpersoonlijkheid” (309). Quartz neemt een Deleuziaans standpunt in als hij zegt dat Elin op is gegaan in de natuur en “iets wilds en ruigs over zich had gekregen, onmiskenbaar stammend uit dezelfde sfeer als boom-schors en mossen en visschubben” (*DI* 367). Maar of de schrijver deze deterritorialisatie positief waardeert, valt te betwijfelen. De schijnbaar willekeurige paraferalia als *boom-schors*, *mossen*, en *visschubben* zijn ook de attributen waarmee de Grote Moeder en in haar verlengde, de Verschrikkelijke moeder worden aangeduid. Op het discours van Quartz wordt door de schrijver tevens een stevige kritiek geuit: Elins deterritorialisatie in de natuur is namelijk niet Elina’s eigen verdienste, maar die van Quartz:

“Dat kan geen enkele man, behalve een wilde, dat kunnen nog maar weinig vrouwen,” zei hij soms, “in menselijke vorm symbool zijn van de oneindigvoudigheid van de natuur. Jij kunt het, jij bent het, ik máák je zo, tot wolk of golf of plant of vogel of alleen maar aarde—geloof me, dat is een fascinerender bezigheid dan kunst verzamelen.” (*DI* 367)

“Ik máák je zo.” Elina is een symbool en een creatie van Quartz, zoals Rina een symbool is en een creatie van Gosschalk. Beiden zijn (kunst)objecten, geen subjecten. Weer is Elina beland in een symbiotische relatie. Moge stromen wat stroomt; zolang Elina slechts “*symbool* is van de oneindigvoudigheid van de natuur”, blijft alles onwerkelijk; wordt Elina niet geboren; en speelt de liefde zich af in het domein van de hallucinaties. Deze liefde is in haar traditionele vorm—hij schepper, zij schepsel—nog lang niet “troebel” genoeg om haar opnieuw geboren te laten worden. Ook Elina lijkt niet in staat tot objectrelaties, en het is nog een open vraag of Elina wel uit Elin geboren wordt. We leren Elina in het vervolg beter kennen via de blik van de jongen Marten; een bewonderende blik waarin de lezer maar al te zeer bereid is mee te gaan. Samenvattend kan gesteld worden dat ook Elina een symbiotisch personage is dat geen “ik” verwerft in de oedipale betekenis; dat zij grotendeels object van het verlangen van alle mannen is en zelf grote moeite heeft werkelijkheid te voelen en werkelijke objectrelaties aan te gaan.

7.4 MARTEN EN HET MASKER

Alle aarde- en watermetaforen buigen richting de grote figuren: zuiverheid en troebelheid. Jessica, Gosschalk en Elina zoeken partners die een “zuiverende tegenkracht” vormen voor hun leven in getroebleerde, ziekelijke en afhankelijke toestand. In *De ingewijden* zijn “strengheid”, “zuiverheid”, “hardheid”, en “gezondheid” kwaliteiten die de protagonisten zelf niet hebben, maar die gezocht worden in een geïdealiseerde partner en in de niet-menselijke natuur. Valt het volgende personage, Marten, in het symbiotische patroon? Marten wordt op de volgende wijze geïntroduceerd:

Hij stond *hoger dan de dunne wolken; doorschijnend als de lichte nevel* dreven ze beneden hem voorbij, *blank* tegen de schaduw in de kloof. Over de dalen en toppen van de lager gelegen bergruggen heen keek hij uit over de vlakten van de Mesara, die *blaakte in de middagzon*... De hemel *vloeide* over van *brandend wit licht*, dat langs de bergen omlaag scheen *te stromen* Boven het dal *trilde, dik en glazig, de lucht*. Van de plek waar Marten stond gezien, leek het alsof *de grond zelf bewoog, hijgend naar koelte*. ... Hij had de gewaarwording dat hij, wanneer hij dat zou willen, *als een vogel weg kon zweven* over de diepte van het landschap voor hem. In het *sidderende witte licht* van de middag schenen de rossige toppen beneden hem nu eens dichterbij te komen, dan weer te wijken. *De lucht was vol ijle geluiden*. In de verte blaatten de schapen van de kudde die diep op de helling liep te grazen, een losgeraakt *stuk steen sprong ketsend omlaag langs de rotswand*, bij de kampplaats van de herders klonken stemmen. (DI 267, cursivering toegevoegd)

“Hoger dan de dunne wolken; doorschijnend als de lichte nevel.” Het element *lucht* bepaalt de openingsscène. Weer treedt er synesthesie op: gehoor, perceptie, en evenwicht smelten samen en worden vloeibaar: “Klanken en licht smolten samen tot een gewaarwording die hem deed duizelen” (DI 268). De elementen hebben een opvallend andere samenstelling dan die van Jessica, Elina en Gosschalk. De elementaire metaforiek transformeert nu van aarde tot het ijle, doorschijnende licht. Marten staat in een ruimte die tintelt van licht en likt met zijn tong de tranen van zijn gezicht (DI 280). Hij staat boven de wereld op een berg en gaat op in de vlucht van de wolken. Hij is nog maar net in zijn lichaam aanwezig, en zijn verlangen om in de wijde verten op te stijgen, is groot. Marten ervaart zijn lichaam als iets dat onbeschrijfelijk ontroerend en vloeibaar wordt. Lucht en licht smelten samen en zijn tranen vloeien. Hij stroomt over in een vloeiend lichaamsgevoel dat hem bevrijdt van de spanningen van het leven met zijn moeder (DI 295, 298). De lustbeleving die uit de huid werd verdreven, keert terug. Ook Marten is echter ijl, als een geestverschijning die nog nauwelijks tot de wereld behoort. Hij is als het broze wolkje dat Jessica als haar “ik” ervaart; een schaal voor de vlucht van de wolken en het ijle licht. Hij gaat open voor een kracht die, aldus Bachelard, in mensen, in dieren, in wolken, en in planten droomt en opnieuw tot leven komt in een ontvankelijke verbeelding (AD 222).

Terwijl Marten op het voorgebergte staat, heeft zich iets aan de rand van zijn blikveld bewogen, “een licht dwarrelend klein ding” dat hij aanvankelijk voor een vlek zonlicht houdt (DI 303). Het is een vlinder, gevangen onder een ragfijn spinnenweb. Het web is een symbool voor het “ragfijne precisiewerk” waarin zijn ouders de vlinder—een klassiek beeld voor de psyche—gevangenhouden (DI 284). Marten kan het hulpeloze gefladder niet langer verdragen. Hij laat zich naar beneden zakken om met zijn voet het web stuk te trekken, en tuimelt de helling af (DI 304). Daardoor verstuikt hij zijn voet en wordt naar de hut van Elina gebracht, die bekend staat als de genezeres van het dorp.

De metaforiek wordt hier bijzonder nadrukkelijk. Elina duidt onbegrijpelijke tekens voor Marten. Zij spreekt met hem “als van de overkant van een kloof” (DI 56). Marten staat in haar hut “oog in oog met iets dat hij niet begreep, dat zich manifesteerde in Elina, en in deze kamer als een kleine witte grot, en in het licht en de gloed daarbuiten” (DI 313). Wat is dat iets? Marten is door van de helling te vallen terechtgekomen in de andere werkelijkheid, waarin nog niets gestold is en de dingen op het punt staan vorm aan te nemen (DI 314). Zoals Niko de psychopompos is die de zielen naar de onderwereld leidt, zo is Elina de vroedvrouw die Marten helpt opnieuw geboren te worden.

Net als bij Jessica beschrijft Haasse de eerste fase van de inwijding van Marten in de ruimtelijke beelden van een afdaling en val in een andere dimensie. Dit verlangen naar de val is een dominant motief in het oeuvre van Haasse. Zo begint de epiloog van *De meermin* (Haasse 1962/1970: 190), evenals de proloog van *De tuinen van Bomarzo* (Haasse 1968/2005: 7), met een val in een onbekende dimensie. Het bewustzijn verwijdt zich; het wordt zowel diffuser voor de zintuiglijke waarneming als exacter voor wat de waarneming transcendeert.

Tegen de achtergrond van een modernistische tendens van “bewustzijn” en “observatie” creëert de schrijver een vluchtlijn in een magisch-realistische wereld, en die vlucht gaat gepaard met de verovering van een nieuw element: het licht, dat in verbinding staat met de verovering van hoger inzicht en innerlijke bevrijding. Marten begrijpt instinctief dat het inwendige van de hut van Elina niet een wereld is waar vaste kaders houvast bieden. Achter het schijnbaar gewone, kale, en onbeholpene van Elina’s hut voelt hij “een diepte vol zuigende kracht, even sterk als die van windstromen en de hemel” (DI 314). De hut is als de chora uit de *Timaeus*, een laat werk van Plato, waar de altijd wisselende gedaantes van voorgeboortelijke schimmen hun oorsprong vinden, of *El Aleph* van Borges, waar wat over tijd en ruimte verspreid is, tegelijkertijd, maar nog amorf aanwezig is. Ook de grot van de slaapgod Morpheus, in de *Metamorfosen* van Ovidius, met haar steeds van gedaante wisselende schimmen, behoort tot de grote beelden van de chora. Marten ziet Niko met nieuwe ogen: “Hij leek nu in niets meer op de vriendelijke hulpvaardige jongeman die zij onderweg hadden leren kennen, hij was vreemd en wild, bewogen door dat oppermachtige onzichtbare werkelijke” (DI 323).

Tegenover de dynamische wereld van wordingen waar alles in wording is en voor zijn ogen ontstaat, valt alles wat gestold is in de fysieke wereld in het niet: “de werkelijkheid van

zijn gewaarwordingen was een andere dan die van zijn verstand" (DI 314). Het denken ziet de geworden wereld. De gewaarwordingen zien de wordende wereld. Marten onderscheidt maskerdragers en bedriegers (DI 287), en het naakte gezicht van echte mensen. Het spel van vast en vloeibaar, van roerloosheid en beweging, van kilte en warmte, van transparantie en ondoordringbaarheid, van het zichtbare en onzichtbare, kleurt de observaties van Marten en alle terugblikken op zijn jeugd. Het roerloze zwijgende staan van zijn vader (DI 282) en de verraderlijke ondertoon in zijn moeders beheerste stem, stoort hem. Hij lijdt onder hun "heldere kilte," hun tweeslachtige houding, hun geheimtaal (DI 284). Hij vergelijkt zijn ouders met "figuren die knutselaars wel binnen in een fles hebben opgebouwd: ragfijn precisiewerk, het ziet er allemaal hecht en bedrieglijk werkelijk uit, maar je kunt er met je vingers niet aankomen" (DI 285). Ook Elina ziet haar ouders als

... Chinese kunstwerkjes die bestaan uit met eindeloze moeite in en om elkaar heen gepaste ringen van ivoor, nutteloos, absurd en virtuoos prachtig, wonderen van snijkunst, producten van duizenden uren toewijding en inspanning, verbazingwekkend, meer niet, omdat vindingrijkheid en kunstvaardigheid doel schenen in plaats van middel. (DI 338)

Dorine heeft "een ziel als een broos muziekinstrument" (DI 339). Net als de Rina, de dochter van Elin en de moeder van Marten: ragfijn precisiewerk. Martens kindertijd wordt beschreven als een leven in het paleis van de Sneeuwkoningin: "daar was alles wit en helder en koud en glanzend, geen sprietje leven, geen spoortje kleur" (DI 285). En: "wat zijn ouders hem gaven om zich mee bezig te houden waren scherven en brokken ijs, bevroren leven" (DI 286). Marten vreest dat zijn ouders hem "hun maskers willen opdringen" (DI 287). Hij vermoedt dat er honderdduizenden zijn zoals hij, "jongens en meisjes op weg naar volwassenheid, die in afschuw terugdeinsden" voor het volwassen zijn (DI 289).

Het stromende licht op het voorgebergte en in de hut van Elina staat tegenover het stollingscomplex dat hoort bij de moeder en de maskerdragers. Elina behoort tot de vloeibaren:

Het gebruinde oude gezicht scheen onvast van vorm en substantie te worden, met vervloeiende omtrekken; vanuit dat vage veranderende keek iemand hem aan die hij heel goed kende, die bij hem hoorde, die het verlengde van hemzelf was, verleden of toekomst, dat deed er niet toe. (DI 309)

Marten realiseert zich dat Elina twee werkelijkheden in zich verenigt:

... een mens, iets dat nu eens inkrimpt tot dichtbij en tastbaar, dan weer schijnt uit te zetten tot het een tegenwoordigheid is die de wereld vult... Een mens, een oude vrouw die rondscharrelt in haar huis, waar je sympathie voor voelt omdat ze zo verdomd aardig voor

je is, en ook wel medelijden en nieuwsgierigheid en nog een massa andere vagere gevoelens, en die tegelijkertijd meer “eigen” is dan je moeder en je meer houvast geeft dan je vader, tegenover wie je je zou willen verantwoorden alsof je hier tegenover álle mensen stond: hier ben ik, dát wil ik... (DI 320)

Marten staat oog in oog met de Grote Moeder, wier gezicht onvast van vorm en substantie is, die hem aankijkt vanaf een overkant die niet van deze wereld is. Om te kunnen begrijpen, probeert hij van samenstelling te veranderen: “... zijn hart scheen in hem op en neer te springen als een vis die zich tevergeefs inspant om uit het water te komen en te leren vliegen als een vogel” (DI 321). Elina helpt hem zich “iets te herinneren” dat hij *bijna weet*, maar dat hem steeds ontglipt. Elina transformeert voor zijn ogen tot de godin Demeter die hem geneest van zijn door de val gezwollen voet.

De gezwollen voet refereert aan Oedipus. Martens verblijft in de grot van Elina bevestigt dit: “De koele kamer met gewitte ruwe muren en de lemen vloer leek wel het binnenste van een grot” (DI 305). Bovendien raakt hij in de hut van Elina in een lustvolle symbiotische toestand: “Hier ben ik, dát wil ik” (DI 320), denkt hij. Maar is zijn verlangen oedipaal? Waarschijnlijk niet: ook Marten is opgegroeid in het “ijspaleis” van een afstandelijke moeder en op niet mis te verstane wijze in de steek gelaten door een wilszwakke vader. Ook hij zoekt niet het (oedipale) gevecht met de zwakke vader, die hij negeert en veracht. Wordt Marten werkelijk opnieuw geboren? Verwerft hij een “ik”? Het verhaal wil het ons wel doen geloven. Toch onderscheidt Martens verlangen zich niet zo heel veel van dat van Gosschalk. Ook Marten zoekt een verbinding met een moederlijk waarin hij zichzelf ervaart als een geheel, als volledig geboren. In Elina’s hut wordt dat verlangen expansief. Marten kan zich, ijl als hij is, net als Lucas Gosschalk, Elina, en Jessica met alles en iedereen—ook met de grootste grootheden, met aarde, lucht, en water—in verbinding stellen. Het grotere lichaam moet ook hem voeden en herbergen. De hut van Elina en Elina zelf vormen een kosmisch lichaam, een wereld-ei. Niet omdat Marten wil indringen in zijn eigen (groot)moeder, maar omdat het grote lijf hem geheel omhult, hem voedt, troost, en behoedt voor de ijlheid, onwerkelijkheid, en grenzeloosheid van zijn wereld.

Ook Marten is meer symbioticus dan een in de wereld geborene. In de betekenis die Theweleit en Klein daaraan verbinden, verkeert hij in de paranoïde-schizoïde positie: hij zet zich via magisch denken in verbinding met een lichaam zonder organen dat door Elina bemiddeld wordt. Hij maakt een onderscheid tussen de goede moeder (Elina) en de slechte moeder (zijn eigen moeder, de ijskoningin). Ook Marten kan geen ambivalenties verdragen en ervaart zijn eigen lichaamsgrenzen niet. Van identificatie met de vader is geen sprake. Marten vervormt het beeld van Elina tot archetypische beelden van de grote moedergodin Demeter. Wie is Elina zelf? De vraag wie Elina voor zichzelf is, dringt zich steeds meer op. Pas in het vijfde hoofdstuk komt de focalisatie bij “de oude vrouw” te liggen. Zij is vanaf *De verborgen bron* tot nu de grote onbekende gebleven, ondanks alle overdracht van Jurjen, Meinderts, Rina, en Marten.

7.5 ELINA EN HET MATRIARCHAAT

Het centrale personage van de roman is de oude vrouw Elina, een latere fase van het meisje Elin uit *De verborgen bron*. In de roman is zij het een na laatste personage aan wie een hoofdstuk is gewijd, maar alle lijnen van de andere personages leiden naar haar hut, in het dorp aan de voet van de Ida. Elina is zowel genezeres als vreemdelinge in het Kretenzische dorp, dat onder de invloedsfeer staat van de patriarch Stephandidakis. De macht van Stephandidakis lijkt onbetwist, maar smeult onder de oppervlakte. Het verzet ertegen hangt samen met de positie van Elina: “Zij was de Oude Vrouw, zoals Emanuel Stephandidakis de Oude Man was” (DI 330). Elina heeft geen officiële positie als genezeres in het dorp, maar haar aanwezigheid bedreigt de macht van de patriarch:

... iedereen had eerbied en genegenheid voor de oude man, iedereen was trots op hem, bang voor hem, maar tegelijkertijd werd er heimelijk tegen hem samengespannen, en dat komplot, waar niemand over sprak, schonk bevrediging. De buitenlandse vrouw scheen de belichaming van dit stille verzet. (DI 99)

Elina belichaamt het verzet tegen de patriarchale macht. Zij komt echter niet openlijk in verzet. Toch oefent zij als buitenstaander een zeer grote invloed uit. Zij gebruikt een in hoge mate onzichtbare en van oorsprong sjamanistische strategie om het gezag van Stephandidakis te ondermijnen. Deze strategie komt opvallend overeen met die van een andere curieuze vrouwelijke buitenstaander in de romanliteratuur, namelijk Agaat, hoofdpersoon, uit de gelijknamige roman *Agaat* (2006) van Marlene van Niekerk. In *MY MA SE MA SE MA SE MA* (2008) laat Van Niekerk zien dat de strategie van de “nawelstaanderige parogiale romantiese sjamaan” (Van Niekerk in Jansen, De Jong-Goossens & Olivier 2008: 117) vier met elkaar samenhangende technieken behelst die zowel van toepassing zijn op Agaat als op Elina. Ten eerste gebruiken zij hun ruimte van afzondering als een geheime plek van waaruit zij grote invloed uitoefenen op de gebeurtenissen in het dorp. Ten tweede gebruiken zij hun esoterische schildertechniek als een magische praktijk waarmee zij gebeurtenissen sturen. Ten derde zoeken zij door intensieve deelname aan de natuur hun macht te vergroten. Ten vierde beïnvloeden zij via lucide dromen en telepathie gebeurtenissen op afstand (Van Niekerk 2008: 108). Vanuit hun in hoge mate overeenkomende esoterische technieken van “achterkamerfiguren” kunnen zowel Elina als Agaat worden gekarakteriseerd als een eigentijdse sjamanen.

7.5.1 HET HUIS AAN DE RAND VAN HET DORP

Elina's hut ligt niet in het centrum van het dorp, maar in de periferie ervan. Deze positie is van belang voor de maatschappelijke functie van de hut, namelijk de isolatie van het anders zijn, van het zwakke, het weke, het vrouwelijke; de quarantaine van het vreemde en de vreemdelinge (DI 310). Elina zet haar plaats van exil echter om in een paradijs waarin het

anders-zijn gevierd wordt. In Elina's hut is plaats voor alles wat vermeden wordt in het dorp van Stephandidakis. Er is plek

voor alles wat een mens onder gewone omstandigheden tracht te verbergen of te verbijten, de wereld van barensweeën en liefdesverdriet en ondraaglijke zorg, van nachtelijke angsten en tweestrijd. Maar dat was een heimelijke wereld, toegankelijk aan de uiterste grens van het dagelijkse leven, een wereld die in de gedachten en gevoelens van de mensen bestond, niet in de openbaarheid. (DI 131)

Elina's hut is "het laatste huis in het dorp", een huis waar de natuur, de vrouwen, en de zwakken een plek vinden, een wereld waar plaats is voor "barensweeën en liefdesverdriet en ondraaglijke zorg". In haar huis is aandacht voor wat uit het publieke leven—metaforisch verbonden met de symbolische wet van de vader—verbannen wordt. Hier komt ook alles terecht wat uit het bewustzijn is verbannen: "Door van de helling te vallen was hij als het ware overgestapt in die vreemde werkelijkheid die zo bedrieglijk dicht grensde aan de werkelijkheid die hij had gekend", beseft Marten (DI 313). In de ogen van Marten is Elina's hut "een diepte vol zuigende kracht, even sterk als die van windstromen en de hemel" (DI 314). Martens omschrijving van Elina's ruimte wijst erop dat Marten zich in een tussenwereld bevindt met Platoonse wortels. Plato geeft die diepte vol zuigende kracht, "even sterk als de windstromen aan de hemel", in de *Timaeus* de naam chora,⁴⁶ of het receptakel van het zijn, en "voedster van alles wat wordt en verandert", alsmede "voedster van de elementen" en "oerbeeld van de wordende wereld" (Sallis 1999: 107). De chora is een krachtenveld dat zo extreem is, dat de druk ervan de schifting van de oersoep in de vier elementen te weegbrengt.

[The chora is] never in any part in a state of equipoise, but swaying unevenly hither and thither, was shaken by them [fire and water and earth and air] and by its motion shook them, and the elements when moved were separated and carried continually, some one way, some another ... The elements were then shaken by the receiving vessel [chora], which, moving like a winnowing machine, scattered far away from one another the elements most unlike, and forced the most similar elements into close contact. (*Timaeus* 52e, 53a, geciteerd in Sallis 1999).

De chora is net als de ruimte van Elina een gevaarlijke plaats. Zij behoort niet tot de eeuwige wereld van de ideeën die bestaat tegenover de vergankelijke fenomenale wereld (Plato's *Timaeus*, geciteerd in Sallis 1999). De chora is een derde plek tussen de eerste en de tweede soort in. Zij ontwricht Plato's eigen twee werelden systeem (Margaroni 2005), zoals Elina's hut de wereld van Stephandidakis ontwricht. De chora neemt in de *Timaeus*

⁴⁶ Plato introduceert de chora in de *Timaeus* (355 v. Chr.) als een derde ruimte tussen de ideeënwereld en de fenomenale wereld in (Sallis 1999).

en in Elina's hut een drietal vormen aan. Ten eerste is zij moeilijk te duiden en bedrieglijk (Timaeus 49a geciteerd in Sallis 1999). Zij vervormt de oorsprong. Ten tweede onderscheidt zij zich als "de derde soort" van "de eerste soort", die eeuwig is en onbewogen: "never receiving anything into itself from without, nor itself going out to any other" (Timaeus 52a in Sallis 1999). Wat eeuwig is en onbewogen, is de symbolische wet die wordt vertegenwoordigd door Stephandidakis. Ten derde is de chora de plaats waar de schifting van de vier elementen uit de chaos plaatsvindt; een schifting die "de moeder van de primaire differenties" wordt genoemd (Margaroni 2005: 91). Plato noemt de chora "de baarmoeder van de wereld" (Margaroni 2005: 91). Elina's hut is een gevaarlijke tussenwereld. Lichaam, huis en universum vervormen er tot een passage van de oneindigheid naar de eindigheid. Elina's huis "als een grot" is net als de chora een transformatieve praktijk, die het subject, de wet, en de gemeenschap meesleept in een minoritair worden zonder einde. Kristeva (1984) noemt de "semiotische chora"—een libidineus gebied dat nog niet is gekanaliseerd in vaste betekenissen (Van den Haak 1999: 94).

Elina's hut voedt wat wordend en minoritair is. Het isoleert wat anders is. Net als de semiotische chora is het een ruimte waarin vuur, water en aarde in verbinding treden met het lichaam, de menstruatie, geboorte en dood. In Elina manifesteert zich in de ogen van Marten, het worden van de wereld. Marten ervaart hoe in haar hut binnen in hem iets groeit dat de grenzen van zijn "ik" doorbreekt (DI 326).

7.5.2 SCHILDERTECHNIEK ALS MAGISCHE PRAKTIJK

Kunst is voor Eina niet de expressie van gevoelens, maar het bezweren van geesten. Haar schildertechniek is een magische praktijk, waarbij extase, elementaire visioenen, en transeachtige toestanden een grote rol spelen. Zij schildert de natuur "vlezig, bloedrijk sidderend van heimelijke kracht" (DI 345):

Wat haar gelukt was, raadselachtig lumineus en kernachtig van lijn, geladen met kracht, vulde haar met een brandende vreugde, dat met niets te vergelijken gevoel, waarvoor zij Rina en Christiaan en Quartz en Simon en allen die zij had gekend, verloochend had en weer zou verloochenen. (DI 387)

Voor haar schilderkunst heeft Elina alles en iedereen verloochend. De productiekraft ervan is enorm: raadselachtig lumineus, geladen met kracht. Niko denkt dat haar schilderkunst de plantaardige etherwereld wil dwingen zich te openbaren:

De stammen en de takken van de bomen *wrongen zich* uit de bodem omhoog, *onrustig en wanhopig, of bezeten van een wilde vreugde*, de bergen *leefden*, het was alsof *de aarde beweegde*. Licht en donker en kleur betekenden iets, zij stelden *het onuitsprekelijke* voor, *de berggeesten en waterwezens* en nog veel meer, hij wist dat van binnen, maar kon het niet met zijn verstand bevatten. Hij zag dat die vreemde daar *een ingewijde was, dat zij achter*

de dingen keek, zoals hij soms in een flits, en dat het haar óók pijn deed. (DI 100, cursive-ring toegevoegd)

Haar schildertechniek stelt Elina in staat “achter de dingen” te kijken in een elementaire wereld die ook Hamelink (1964) in *Het plantaardig bewind* beschreef. Tegelijkertijd heeft haar techniek een grote “productiekracht”, een werking. Als Elina Niko opdraagt een reeks portretten van de dorpelingen te verbranden, durft Niko deze niet aan het vuur prijs te geven: “Het scheen hem geweldpleging, een soort van moord, een handeling die op magische wijze leven en welzijn van het voorgestelde zou kunnen aantasten als hij dat alles in de vlammen zou gooien” (DI 118). Als Niko de portretten en de afgebeelde huizen na lang aarzelen toch verbrandt, gaan die huizen ook in werkelijkheid in vlammen op, en worden de geportretteerde dorpsbewoners geëxecuteerd. Haasse suggereert een magisch verband tussen beide gebeurtenissen. Het is dus niet zonder grond dat Stephandidakis haar schilderingen in verband brengt met de rampspoed die het dorp treft. Immers: “Ter wille van die behekste afbeeldingen van dorp en dorpsgenoten had hij daarboven zijn eigen leven en dat van hen allen in de waagschaal gesteld” (DI 126). Met haar schilderkunst ondermijnt Elina de vigerende machtsrelaties van binnenuit en roept zij de rampspoed op die het dorp treft. De dorpelingen durven zich niet tegen haar te keren. Zij kennen aan haar “briljante maar zieke werk” een magische invloed toe: “Elina stond tussen hen allen en iets afschuwwekkends, een afgrond buiten het menselijke, een onzalig verboden gebied” (DI 126). Elina’s schilderkunst is daarmee niet in de eerste plaats een creatieve techniek, maar een esoterische praktijk, waarin zij niet zozeer “moeder” is, als wel meesteres over de bomen, de dieren, de kinderen, de vrouwen, en de psychotici. Elina vormt de romantische functie van het schilderij als een expressie van gevoelens om tot een magische techniek. In haar werk participeert materie in processen van betekenisgeving, met vernietigende gevolgen. Via haar schilderijen krijgt Elina macht over het landschap, de huizen, de mensen, en uiteindelijk over het hele dorp. De spanning tussen haar en Emanuel Stephandidakis—dat wil zeggen, de spanning tussen een patriarchale en een matriarchale gemeenschap—is dan ook “onverbrekelijk verweven met het leed om de doden en de verwoesting” van het dorp (DI 127).

Dat Elina voor het geld dat zij krijgt voor de overgebleven schilderijen nieuwe vruchtbomen koopt voor het dorp, ter vervanging van de in brand gestoken bomen, en vanaf die tijd “moeder van de bomen” genoemd wordt (de naam van Demeter), onderstreept haar excessieve machtsgebruik. Iedere veroveraar creëert een geschiedenis en voorouders die haar verbinding met het nieuwe land en haar greep naar de macht moeten legitimeren. Op het brandende altaar van het dorp wordt de transgressie van de oude vrouw Elina—een mens, een oude vrouw die rondscharrelt in haar huis—tot de Grote Moeder Demeter gerealiseerd: “Een mens, iets dat nu eens inkrimpt tot dichtbij en tastbaar, dan weer schijnt uit te zetten tot een tegenwoordigheid, die de wereld vult” (DI 320). In die transformatie van een oude vrouw die in haar huis rondscharrelt tot een natuurkracht die de wereld vult,

is niet veel rustgevende moederlijkheid te bespeuren, wel het archaisch-matriarchale en totalitaire regime van de Grote Moeder.

7.5.3 INTENSIEVE DEELNAME AAN DE NATUUR

Elina is volgens Haasse “natuur in mensengedaante” (Haasse geciteerd in Diepstraten 1984: 110). Door middel van een intensieve deelname aan de natuur verliest zij steeds meer aan individualiteit en wint zij steeds meer aan universele kracht. Na haar in *De verborgen bron* beschreven “verdrinkingsdood” die in werkelijkheid een verdwijnen is, ligt zij op de kiezelstranden van Zuid-Europa, “naakt uitgestrekt in het schuim van de branding, gewiegd door het af en aan vloeien van die heldere zee in alle schakeringen van groen en blauw en violet” (DI 367). Zij ervaart zichzelf als wier, doorschijnende steentjes, of kinkhoorns, “verwant aan al dat ruisende en kruivende, zilte” (DI 367). Zij heeft iets wilds en ruigs, “onmiskkenbaar stammend uit dezelfde sfeer als boomschors en mossen en visschubben” (DI 367). Zij wordt in menselijke vorm een symbool van “de oneindigvoudigheid van de natuur” (DI 367).

Elina ervaart het meer-dan-menselijke niet primair in zichzelf. Zij streeft naar het omgekeerde, namelijk naar leegmaking van het zelf en de vereenzelviging met het andere, niet-menselijke. Zij getuigt primair van een “gekwelde en strijdbare,” ofwel magische mentaliteit (Burnier 1988: 90). Elina streeft er voortdurend naar in contact te zijn met het water, de aarde, het vuur, en de wind. Net als Jurjen wil zij plant worden met de planten. Van Heijst (1993) merkt dan ook op: “het enige doel in haar leven is verbonden raken met de elementen, met deze natuur en deze mensen” (55). Elina’s dagelijkse praktijken van water halen, vuur maken, brood bakken, en kruiden verzamelen zijn dan ook geen uiting van een bekrompen huiselijkheid, laat staan dat haar handelingen de emancipatie in de weg zouden staan. Integendeel: haar steeds herhaalde, “mantrische” handelingen maken haar hoogst ontvankelijk voor visioenen en daarmee verwerft zij zich een mate van bezieling die een steeds esoterischer karakter krijgt. In *Een kom water, een test vuur*, een essay over het zogenaamde vrouwenprobleem, schrijft Haasse:

Wij hebben zo verschrikkelijk veel vergeten. Met behulp van de techniek hebben wij de elementen uit ons leven gebannen. Wij gaan niet meer om met water en vuur, of liever gezegd onze verhouding ertoe is radikaal veranderd ... Ik wil de klok niet terugzetten. Maar wie durft te ontkennen dat de mensen van deze tijd *lijden* omdat het contact tussen hen en de werkelijkheid van de aarde verschaald is? Niemand beschouwt vuur en water meer als een geschenk en een geheim. (WV 13)

Het personage Elina wordt de hoedster van het vuur en de moeder van de bomen. “De vrouw die het vuur, die eerste grote menselijke verovering, bewaakt en hanteert, ervaart,” volgens Haasse “naar lichaam en ziel het geheim van die beweging. Zij is middelaarster

tussen het zegen brengende en levensgevaarlijke element en de mensenwereld van alledag” (WV 11).⁴⁷

Elina's deelname aan de natuur is geen romantische terugkeer naar de onschuld, maar een techniek om een hoogst dubieuze praktijk te faciliteren. Een praktijk waarin genezer en vernietiger samenvloeien en waarin de ideeën van de eenenveertigjarige schrijfster over de transformatieve kracht van het vrouwelijke gestalte krijgen: “In de gloed van haar haardvuur is vernietiging en verandering, niet-worden of nieuw-worden”, schreef Haase in *Een kom water, een test vuur* (WV 11). Elina's macht is niet integratief, maar buitengewoon subversief. Zij is niet alleen “een uiterst gevoelig orgaan van de gemeenschap”, maar heeft ook deel aan de “verstarring enerzijds en ontbinding anderzijds” van die gemeenschap (Haase 1965: 11). Enerzijds is Elina degene die in het dorp de zieken verpleegt, de kinderen ter wereld helpt komen, en bij wie de vrouwen en de meisjes komen om te leren (het zegen brengende element). Anderzijds is de enige geboorte waarbij zij de vroedvrouw is, de handeling waarin het *dode kind* van Stephania, de zuster van Niko, geboren wordt (het levensgevaarlijke element). Daarbij heeft Elina het gevoel met de dode vrucht *haar eigen mislukte leven* prijs te geven aan het bestaan (DI 391). Stephania's doodgeboren kind is metaforisch verbonden met het echec van haar matriarchale macht. Stephania is het lichaam dat een doodgeboren kind baart dat in verband staat met datgene wat niet tot verschijning komt in, of door, Elina. Seksualiteit, moederlijkheid, ziekte, en de dood liggen in elkaars verlengde en wat in de hut van Elina geboren moest worden, is niet levensvatbaar in de wereld van Stephandidakis. Het doodgeboren kind heeft geen naam en geen plaats; het wordt zelfs niet begraven in het dorp.

7.5.4 LUCIDE DROMEN

Elina maakt deel uit van een bezielde buitenwereld waarmee zij via kunst en creativiteit in contact staat. De vierde manier waarop Elina haar magische praktijken uitoefent, is door lucide dromen. In deze dromen keert zij terug naar haar geboortehuis in het noorden, vol van het geluid van wind en bomen (DI 332). In dromen is zij weer klein en loopt snel, glijdend over de parketvloer, “dwars door binnenvallende stromen zonlicht”, staat zij weer in het bos en ondergaat “fel en onvertroebeld” de ervaring die muziek haar altijd heeft gebracht, “een onmiddellijk volkomen één zijn met de natuur” (DI 333). In dromen keert zij terug naar de moeder en ziet haar weer wuivend weggrijden naar vrienden en concerten, en blauwe luchten achter de horizon (DI 335). In lucide dromen wordt zij één met de wind, de wolken en de regen boven het landgoed Breskel:

⁴⁷ In *Een kom water, een test vuur* schrijft Haase zeven jaar later: “De vrouw die het vuur, die eerste grote menselijke verovering, bewaakt en hanteert, ervaart naar lichaam en ziel het geheim van die beweging. Zij is middelaarster tussen het zegenbrengende en levensgevaarlijke element en de mensenwereld van alledag” (WV 11).

...zij was in de wind die door het bos vloog en de takken van de zeedennen schudde, zij was in de regen op het gras, in de groene glans van zonoverschenen water, en in het heuvelachtige zandgebied daarginds, ver weg in het bos, een open plek van witte duinen. (DI 333)

In dromen is zij op die plek, in die tijd waar Jurjen haar zoekt, als storm en bliksem, als water, storm, en regen: “Toen ik neergehurkt in die schuilhoek toekeek hoe boven de bossen van Breskel de wolken braken, scheen zij, Elin, plotseling aanwezig; opnieuw eiste zij mijn aandacht, dwingend dan tijdens mijn eerste dwaaltochten door dit gebied” (VB 67–68). Er is een niet toevallige overlap tussen de beelden van *De verborgen bron* en *De ingewijden*. Elina die van Breskel droomt in *De ingewijden*, is dezelfde die door Jurjen ervaren wordt in de regen en de wind op het landgoed Breskel.⁴⁸ Zij treedt uit haar lichaam, verbindt zich buiten tijd en ruimte om met storm en regen, en is daarin (net als Kathy in Emily Brontë’s *Wuthering Heights* voor Heathcliff) zichtbaar voor de ontvankelijke geest van Jurjen: “Het wezen van Elin scheen mij op dat ogenblik even bovenmenselijk dreigend, even onberekenbaar als het onweer; één met de razende, meedogenloze wind, één met de regen die in vlagen over de zandvlakte stooft” (VB 68). Hier wordt het vrouwelijke in de natuur—dat verbannen is uit het dorp van Stephandidakis; dat verbannen is uit de wereld van Jurjen en Rina; dat onzichtbaar en verdrongen is in Jurjen—tot razernij. Waar Elina’s hut een intensieve deelname aan de werkelijkheid symboliseert, symboliseren haar esoterische technieken, dromen, schilderkunst, en lichaamsbeleving de eenwording met, en bezwering van, diezelfde werkelijkheid. Elina staat niet symbool voor de natuur, zoals Quartz meent, maar zij maakt zich tot deel van de verwoestende en regeneratieve krachten ervan.

Er is in Elina geen eigen individualiteit, geen toename van zelfbesef, maar eerder een loskomen ervan. Het beeld van verlossing dat in de roman wordt gesuggereerd, staat dan ook haaks op de beelden van zelfverwerkelijking en emancipatie, zoals die vanaf de jaren negentig overheersend zijn (Van Heijst 1993: 55). Het beeld sluit meer aan bij een traditie van onthechting. Het leegmaken van het zelf leidt echter niet tot versterving, maar tot een vergroting van het bereik van Elina’s imaginaire macht. Mijn conclusie is dat de magische technieken van Elina—de omvorming van haar hut tot een centrum van transformatie, haar schildertechniek, haar deelname aan de natuur, en haar lucide dromen—niet onschuldig zijn, maar een matriarchale praktijk met totalitaire impulsen produceren. In het onderstaande ga ik nader in op de destructieve tendensen van Elina.

⁴⁸ Elina zwerft rond 1914 met kunstkenner Quartz door Europa. Tijdens de Duitse bezetting, tussen 1940–1945, spelen zich de dramatische gebeurtenissen af die de vader van Niko het leven kosten. Vlak na haar aankomst in het dorp begint Elina te dromen over Breskel. De dromen van Jurjen over Elina moeten dan rond 1938/1939 gedateerd worden.

7.5.5 HET MATRIARCHAAT: VERWOESTING EN TRANSFORMATIE

Welke “feiten” produceert Elina in *De ingewijden*? En hoe zijn die te duiden? Er zijn de mannen die “vernietigd tegen haar aan liggen”; er zijn ouders die omkomen door een auto-ongeluk na een bezoek aan haar; er is het levensverwoestende verlangen naar haar van Meinderts en Jurjen; er is de depressie van Christiaan, de echtgenoot, en Quartz, de mentor; er is de eenzaamheid van haar dochter, Rina; er is de verwoesting van het dorp door brand; er is de schaking en miskraam van Stephania; er is de val van Jessica, die er door haar op uitgestuurd wordt om de psychopaat zijn brood te brengen; er is de terugkeer van de psychopaat Helmuth Sturm in het dorp; er is de vervreemding van zijn wortels van Niko; er is de strijd om de macht met Stephandidakis; er is het ontzag, gemengd met angst, van de dorpelingen; er is de installatie van haar verering als Demeter, moeder van de bomen. Deze feiten zijn te duiden als magische praktijken, en zijn dus wezenlijks anders dan de maternale ideologie van “het verplegen van zieken” en het “helpen baren van kinderen” (Wouters 2007).

In mijn interpretatie, die een aanvulling op die van Wouters (2007) beoogt, is Elina’s werking verbonden met de pure, nietsontziende, onverschillige productiekracht van de natuur. Die productiekracht is water, stromen, storm, verwoesting brengend vuur, én wedergeboorte uit het vuur. Elina is geen veilig moederlijk personage dat warme verbintenissen aangaat met de dorpelingen, haar leerlingen of haar dochter, haar ouders of haar kleinzoon. Zij wekt de indruk dat zij een biologische kracht is, één met de verwoestende oerkracht van de natuur. Zij oriënteert zich niet op mensen of andere objecten, maar richt zich op de elementen (Van Heijst 1993: 55)—het water en de storm, het gebergte, en het vuur.

De vraag is echter of Elina’s matriarchaat—buiten de mannelijk-georiënteerde positie om—een werkelijke machtsfactor is, of een machteloze zelfvergroting; een afweer tegen de vroege afwijzing door haar moeder en het op haar beurt in de steek laten van haar dochter. Komen haar lucide dromen, transgressies, hallucinaties, magische schildertechnieken, en identificatie met de Godin voort uit de paranoïde-schizoïde positie van de symbioticus, of vertegenwoordigen zij een werkelijke macht? Als Elina zich terugtrekt in haar hut aan de rand van het dorp, maakt zij een imaginair contact met de natuur en de vrouwen in het dorp. Evenals Agaat stookt zij in huiselijke seances haar extatische vuren, die de wereld moeten transformeren (Van Niekerk 2006). Als sjamaan beschikt zij over hallucinatorische technieken om in een tranceachtige toestand te geraken. Zij beoefent deze technieken echter niet te midden en ten behoeve van een deelnemende gemeenschap, maar vanuit een even eenzame als paranoïde positie. De tragische afloop suggereert dat Elina een archaïsche kracht symboliseert die verbonden is aan een paranoïde-schizoïde positie; een positie die Haasse in haar verdere oeuvre steeds opnieuw zal uitwerken.⁴⁹

⁴⁹ Paranoia en schizofrenie vormen ook de voornaamste motieven van de fantastische verhalenbundel *De meester van de Neerdaling*, een bundel die verscheen in 1973, maar die in eerdere versies ontstond tussen 1948 en 1952. Uit die eerdere versies blijkt een intrinsiek verband met *De ingewijden* en *De tuinen van Bomarzo* (Cumps 2002: 46). Haasse heeft jarenlang aan deze teksten gesleuteld. De personages komen,

In Elina's hut komen alle inhouden terecht die uit de wereld van Stephandidakis zijn verbannen. De wereld van Stephandidakis is verbonden met het symbolische. De productiekracht van die verboden inhouden is even groot als zij onbewust is. Ik noem Elina onbewust, omdat zij de materieel-semiotische wet van de onderstroom volgt; de economie die de voorkeur geeft aan het orale, de vocalisatie, het ritme, de dans, etc. Haasses romans zijn volgens de schrijfster zelf een onderzoek naar een onderstroom die nooit geheel door het bewustzijn benoemd kan worden; een "weten dat al ons denken en doen onherroepelijk in sterke mate beïnvloed, ja gevórm wordt door die onderstroom, zoals krekens en inhammen zwellen met de adem van de zee" (WV 32). Ook Elina kan alleen vanuit die onderstroom worden begrepen. Zij wijst haar kunst af en treedt niet toe tot de symbolische orde. In een gesprek met Johan Diepstraten in 1984 stelt Haasse vele jaren later dat dit een vergissing is: "... al tijdens het schrijven moet het mij duidelijk geworden zijn, dat zowel Elin's keuze als Elina's keuze op een misverstand berusten" (Haasse geciteerd in Diepstraten 1984: 111). Elina's verzet tegen Stephandidakis komt niet voort uit een *bewust wilsbesluit* die wetten van Stephandidakis te bevragen, maar uit een onvermogen haar eigen beweegredenen te *noemen* in termen van een *besluit*.

Waarom lukt de inwijding niet? Waarom eindigt de roman niet positief, met de focalisatie en het inzicht van Elina, maar destructief, met de focalisatie en de fragmentering van een fascist? De sleutel tot deze vraag ligt in het door de receptie vergeten, laatste personage in *De ingewijden*: Helmuth Sturm.

7.6 HELMUTH EN HET VUUR

Helmuth Sturm, een psychotisch geworden Duitse soldaat, is teruggekeerd naar het dorp, waar hij onder de protectie van Elina komt te staan. In zijn jeugd in Nazi-Duitsland nam hij deel aan massale boekverbrandingen. Hij was aanwezig bij het bombardement op Rotterdam en zag de stad in een vuurzee veranderen. Hij veroorzaakt de moord op de vader van Niko, en hij verordonneerde de brandstichting in het Krentenzische dorp. Als Stephandidakis hem bij zijn terugkomst in het dorp wil doden, bepleit Elina dat hij wordt gespaard. Vanaf dat moment is hij "de schichtige gestalte" die om Elina heen zwerft (DI 410). Helmuth Sturm heeft, net als Jurjen, een voortdurend *suizend* gevoel, dat culmineert in "die duizeling waarin hij smeekte om het einde, om de gunst te pletter te vallen, alles liever dan het hangen tussen hemel en aarde in martelende onzekerheid" (DI 410). Hij leeft in één lange, in *slow motion* beleefde hel van vuur: zijn situatie "wentelde in hem rond als een vurige bal" (DI 410). Hij is bang voor de "brandende helderheid" (DI 411) die over hem zal

aldus Aleid Truijens (2002: 12), als afsplitsingen voor in *De ingewijden* en *De verborgen bron*. Truijens (2002) doelt hierbij vooral op Gosschalk, die letterlijk in die oerteksten terugkomt. Het motief van de paranoia is echter al aanwezig in *De ingewijden* en *De verborgen bron*. Paranoia en achterdocht spelen ook een rol in verschillende andere werken van Haasse: *Huurders en onderhuurders*; *Fenrir*; *De wegen der verbeelding*; *Cider voor arme mensen*; en de verhalenbundel *Het tuinhuis*.

komen; “De vuurbal in zijn hoofd pijnigde hem” (DI 412); “De vurige bal, dat vonken schietende, pijnigende, begon weer hard in zijn hersens te draaien” (DI 423); “Soms zit of staat hij stil en ziet de aarde om zich heen wankelen en draaien en voelt de zon op zich toe stromen, een vloedgolf van vuur” (DI 424). Zittend in de brandende zon herbeleeft hij het bombardement van Rotterdam en de brandstichtingen op de marktplaats, thuis:

Een vuur van duizend huizen, levende gloed, rollende rookkolommen achter een honing-raat van raam- en deurgaten, een stad die dreunend in elkaar stort, wellust. Een vuur van boeken op de Marktplatz thuis, de weerschijn van vlammen over rijen hakenkruisvlaggen en in de scherven van de stukgeslagen jodenruiten. Heilig vuur, kampvuur van de HJ, Feuerzauber om de krijgsmaagd Brünhilde, Baldurs brandstapel, Vikingenuitvaart, maar ook de zon waaraan Ikaros zijn vleugels verschroeit. (DI 412)

Een “stad die dreunend in elkaar stort, wellust.” Is het de stad die lust aan vernietiging voelt, of de soldaat Sturm? Zijn blik vervormt de data naar zijn lichaamsschema, waarin vage onlustgevoelens een tikkende tijdbom vormen. Tijdens de Duitse invasie cirkelt hij in een transportvliegtuig boven de Waalhaven. Het land beneden “ziet eruit alsof het elk moment in het water kan wegzakken, groen, sappig, kriskras doorsneden met sloten en vaarten” (DI 421). Hij heeft een afkeer van het vloeibare, een hekel aan het troebele, sappige. Bij de invasie van Holland “schijt [hij] van angst wenn es los geht” (DI 421). De spanning tussen zijn lichaam en de brandende stad is onhoudbaar. De rookkolommen, de honing-raat van raam- en deurgaten, de gloed, de wellust, de alles verterende macht van het verslindende vuur, en de *passiviteit* van de aan de grond genagelde Helmuth, *zijn lust in angst en vernietiging* (“schijt van angst wenn es los geht”), domineren het beeld. De mogelijkheid van een *fysieke oplossing*, niet slechts een hallucinatorische oplossing, dient zich aan. Dat de dood heel dichtbij komt, laat ook Theweleit (1985: 245; 2015) zien in zijn analyse van de wereld van deze soldaten. De stad is het hart dat zich gloeiend tezamen trekt. De stad is niet *als* het hart; het is geen metafoor meer. Helmuth *gaat op* of deterritorialiseert in de wereldbrand. De grenzen van zijn “ik” zijn geheel verdwenen: hij valt volledig samen met de stad die dreunend in elkaar stort en bij deze fenomenale transgressie voelt hij een mateloze bevrijding, extase, en lust. Het “ik” en de brandende stad zijn in elkaar opgegaan. Verbrandt de stad, of verbrandt Sturm zelf door de gloeiende stromen van zijn *innerlijke lava*; de eruptie van zijn driften? Wat is hier nog binnen, wat buiten? Zijn uitbraak valt samen met een allesverwoestende eruptie, waarbij de brand slechts de gewenste aanleiding is. Onder geweld en pijn vervloeien de twee lichamen—stad en menselijk lichaam—in elkaar en worden hun grenzen opgeblazen.

Op Kreta komen er alleen nog kreten uit Sturm: “Hij schreeuwde een- tweemaal, als een arend, zwarte arend, Duitse wapenvogel” (DI 413). De “posthistorische mens”, de mythische held-man, is teruggevallen tot de staat van een kreten slakend dier. Het “ik” is nooit geboren, of het is uitgewist, de geest is geweken. Tot wie richt hij zich? De taal wordt niet

meer aangewend ten behoeve van het overbrengen van een mededeling, is niet langer instrumenteel en communicatief van aard, maar valt terug op de taalbeleving van het kind—de vroegste pre-oedipale ontwikkelingsfase. De ineenstorting van de wereld van de vader voert hem terug naar die van de moeder. Eenmaal op Kreta, eiland van de moedergodin, ligt hij als een foetus in de aarde en wrijft zich over borst en kruis, terwijl de sidderende gloedgolven van de zon hem overspoelen (*DI* 415). Hij ligt in een hol, “laag en lang als het begin van een gang” (*DI* 418). Hij ligt daar “met opgetrokken knieën, nog versuft, vol doezelige onlustgevoelens”, zijn haar krabbend, zich wrijvend over borst en onderbuik (*DI* 418). De in een totale regressie teruggeworpen psychoticus Helmuth verlangt alleen nog maar op te worden genomen in een moederlijk substituuut: Elina of de Aarde, die vanaf het moment van zijn ineenstorting als een dikke brij om zijn huid zal kleven, als een geruststellende balsem die hem beschermt tegen de brandende zon van het bewustzijn en die hem voortdurend zal omhullen. Deze schijnmoeder is de enige die wordt geaccepteerd door hem, die als een veelvormig, pervers individu verder sloom kan genieten van zijn eigen organen—onverschillig gemaakt, afstompt, gevangen in de uiteengereten terreinen van zijn eigen verdeelde lichaam, opgerold in zijn erogene zones.

De telkens opnieuw herbeleefde bombardementen en angst legitimeren de pure lust door de aarde verzwolgen te worden. Volgens Theweleit (1985: 234) is een dergelijke transgressie niet langer terug te brengen tot het incestbegrip, omdat de grenzen van het “ik”, voor zover die al aanwezig zijn, volkomen zijn wegvallen. De vloedgolven sidderen niet buiten, maar in het innerlijk van Sturm. De brandende zon verkrijgt haar met wellust beladen schrikbeeld alleen omdat zij de mogelijkheid van een volledige uitbraak van semiotische inhouden (die elementair, emotioneel, non-lineair, tijdloos, en niet logisch zijn) oproept. Als deze vloedgolf aanzwellt, als het grote lichaam van de aarde zich opent, wordt ook het binnenste van de soldaat geopend; de grenzen van zijn “ik”, evenals zijn lichaamsgrenzen, worden opengebroken, in “fontein van stof en steen omhoogspuitend in het veld” en “boven alles de zon, witheet en genadeloos” (*DI* 419). Oorlog is voor Helmuth standhouden tegen deze semiotische uitbraken van de lava, het vloeibare, de modder, de stront in zichzelf:

Standhouden in de mannenwereld, de vaderwereld, vechten, vloeken in berserkerwoede⁵⁰ als Vikingen nibelingen wolsungen de sagahelden bloedbroeders van weleer, oog om oog, tand om tand. Helmuth Sturm, Teufelskerl, heeft het hem geleverd! Lof van kameraden, krankzinnig begeerd tegenwicht voor het klappertandend weggedoken zittend in een aanval van buikloop achter een muur, een struik. Halsoverkop nieuwe duizelingen tegemoet, daar komt het weer, afgrijzen, walging, doodsangst. (*DI* 420)

⁵⁰ Berserkers zijn Noorse strijders uit de *Edda*. Ze droegen de vellen van een beer die ze met de hand gedood zouden hebben. Hun naam is hieruit afgeleid: “*ber*” betekent beer, en “*serk*” betekent huid. Ze raakten door rituelen in een staat van extase, waarin ze schijnbaar ongevoelig waren voor pijn (zie <https://nl.wikipedia.org/wiki/Berserker>).

Helmuth voelt zich één “met de miljoenen mannen van hetzelfde bloed, dezelfde wil” (DI 421). Door het vuur opengereten lichamen geven hem de ervaring van zijn eigen lichaam. Met geamputeerden slepend, “kampementen makend in spleten en holen”, lost hij zich klappertandend op in angst en buikloop (DI 420). In het geweldige vuur van de brandende stad Rotterdam voelt hij zich machtig, heeft hij deel aan de triomf van het oppermachtige Duitse leger (DI 421). “Knetterend loeiend huizenhoog schrijven de machtsrunen in de hemel die de HJ-kampvuren, de auto-da-fe’s van Jodenboeken, de fakkels ter ere van de Führer beloofd hebben, jarenlang” (DI 421).

In de daad die oorlog heet, vergeet Helmuth de vernederingen waaraan zijn schoppende en trappende vader, “de knuppel achter de kast” (DI 414), hem heeft onderworpen. Hij vergeet zijn moeder, “een sloof met bleke hangwangen en altijd omfloerste ogen” (414), een slavin die voor vader kruipt en opvliegt op diens kleinste wenken.

Moeder, dat is ook de hand die uitschiet in blinde drift om een kind, dat gedachteloos doet wat vader dagelijks geoorloofd is, een oorvijs te geven, moeder: de plotseling schelle kijfstem, het klagende en roddelende en wijverig lachen met andere vrouwen, moeder: dat is schreeuwen tegen de jongens, en de meisjes commanderen... (DI 415)

Ieder gevoel van medelijden met zijn moeder vervult hem met afgrijzen. Zijn mannelijkheid verwerft hij door het afstoten van dit medelijden, deze walgelijke weekheid, door zijn pantser harder te maken, en over “*Stinkweiber*” [Stinkwijven] te praten, net als zijn vader (DI 415). Hij, de soldaat, zal zijn moeder “eren als Eremoeder, baarmoeder, zoogster” (DI 417). Zijn denkwijze is op het waanzinnige af abject: “zonen maken en afstaan, daar ben je goed voor, zeg”, denkt hij (DI 418). Het moederlichaam is volledig vervangen door een ander, even abject als mystiek “lichaam”, namelijk de Partij:

Het in gelid marcheren, rij na rij, met ritmisch strak heffen en strekken van soldatenbenen in viriele laarzen, de revolver op de heup, het geweer aan de schouder, de blik verborgen onder de helmrand, mond en kin verbeterd sterk, duizend, tienduizend geoefende mannenlichamen in gelijke tunieken, gezond bloed, goed ras, de wil gespannen gericht op de Führer, Volk en Vaderland, en boven hun hoofd fladderende vanen, wit, zwart en rood. (DI 417)

Alle vernedering uit zijn jeugd verdwijnt in de daad die “*Krieg*” [Oorlog] heet. Hij is één met miljoenen mannen van hetzelfde bloed, met dezelfde wil, er is vreugde en trots in het gelijktijdige handelen in de totale discipline. De enkeling valt weg, “er is alleen het leger, dat de heilige drang van het Volk uitvoert.” Ieder vuur is voor de soldaat “een mengsel van afgrijzen en bevrediging” (DI 426). Helmuth “haat het doven en smeulen dat de kilte van ontuchtering brengt, er moet verblindende, verslindende gloed zijn, meer en meer, overal moeten er vuren zijn” (DI 426). De explosie van granaten, de schoten van het geweer, het

in angst neerduiken in de aarde, geven hem de zo felbegeerde zelfervaring. In satanische feesten van angst en pijn ervaart Sturm zijn lichaams-ik in de exploderende granaat en de brandende stad. Sturm kan zich alleen door het vuur verlossen van zijn kwellende, gepantserde zelf, zoals Gosschalk door het water verlost wordt: “Hij merkte, met een huivering van onuitsprekelijke bevrijding dat hij zijn kwellende dagelijkse zelf aflegde” (DI 245). De brand van Rotterdam is voor Sturm niet louter vernietigingslust. Het is een reusachtig *altaar*, waarop de geboorte van “de ingewijden in het mysterie van het bloed” (DI 416) wordt voorbereid. De as van verbrande steden, verbrande boeken, en de rokende schoorstenen van de concentratiekampen moeten *de energie* van het oude Europa binnenbrengen in het superieure mystieke lichaam, in “de eeuwige krachtbronnen in ons bloed” (DI 416) waarvan Sturm deel uitmaakt. De verliefde identificatie met dat lichaam vormt volgens Freud de kiem van de collectieve hysterie van de massa’s die afstand doen van hun eigen oordeel (Kristeva 1991: 35). De hypnose geeft de waarneming van de werkelijkheid op, door haar over te dragen op het *Ik-ideaal*: het grote lichaam van de partij. In deze hypnose absorbeert het object het “ik”, waardoor de stem van het geweten afstompt: “in de blindheid van de(ze) verliefdheid wordt men zonder wroeging crimineel’—het object heeft de plaats van het ik-ideaal ingenomen” (Kristeva 1991: 35). Ook hier is de parallel tussen *De ingewijden*, en *Männerphantasien* en *Das lachen der Täter*. Brevik u.a van Theweleit overtuigend.

De geboorte uit het vuur vormt de apotheose van deze inwijdingsroman. Het vuur wordt opgericht tegen “de vloedgolf van het ontwakende Oosten, de kolos, het blinde monster dat de ketens verbreekt waarin de blanke mens het heeft getemd en onschadelijk gemaakt” (DI 417), tegen “de Aziatische en Afrikaanse massa’s” die “dood en verderf uitbroeden voor de westerse wereld”, die “vanbinnen verziekt en verzwakt is” (DI 417). Het vuur wordt opgericht tegen de Joden: de “met rancune geladen voorpost” van de “krachten die de ondergang van het Avondland teweeg zullen brengen”, die “stervend Europa [injecteren] met het vergif van de decadentie, kitsch, verwekelijkende luxe, genotzucht, sensatie, intellectualisme—zij bespotten en boycotten hen in wie de geest van het Westen gestalte krijgt” (DI 417).

Als Helmuth Jessica, die er door Elina op uit is gestuurd hem zijn brood te brengen, zijn brood ziet neerleggen en wegrennen, ontsteekt hij in een “berserkerwoede” (DI 413). De moeder heeft hem opnieuw in de steek gelaten: “Zij had hem weggejaagd als de zon scheen, en ook in het donker” (DI 421). Kreten slakend als een roofvogel rent hij de prooi die het verraad symboliseert, achterna. In zijn lijf vloeit de lava. De verschrikte Jessica slaakt óók kreten, van angst. De paranoïde soldaat wordt door die echo—de “bespottende van zijn geluid” (DI 413)—opnieuw vernederd. Jessica, het meisje, dat aan de dood is gewijd (Haasse 2006: 130), valt te pletter in een bergkloof, op de vlucht voor de vleesgeworden onderwereld. Als Sturm ten slotte de granaat werpt die ook Elina doodt, breekt de gloeiende lava in zijn binnenste naar buiten: “Het suizende martelende maakte zich los ergens in de duisternis binnen in hem, het groeide razendsnel” (DI 429). Het kokende, binnen geslotene barst uit elkaar: “Ineens wist hij alles. De wentelende laaiende bol was uit elkaar

gebarsten, binnen in hem en buiten hem sidderde licht van ondraaglijke witte hitte” (*DI* 427).

De ingewijden eindigt met een uitbraak van geweld, met een explosie waarop zowel Elina als Jessica worden geofferd aan de perverse nieuwe geboorte van Helmuth Sturm, de paranoïde-schizoïde soldaat. Het vuur wordt opgericht tegen alles wat vochtig, week, en ziek is—de *vloedgolf*, de injectievloeistof van het gif, de *verwekelijkende* luxe. De dood van Elina is niet gewild, maar een restschade van het bestaan van Helmuth; de nachtkant van Elina zelf.

7.6.1 INWIJDING ALS ZELFGEBOORTE DOOR HET VUUR

Sturm leeft in een voortdurende angst voor symbiotische toestanden. Volgens de objectrelatietheorie kan hij zich aan die angst niet ontworstelen, omdat hij nooit de zekerheid bemachtigd heeft van eigen lichaamsgrenzen die van binnenuit “libidineus bezet” zijn door de lichaamsperiferie (Theweleit 1985: 321). Omdat zijn “ik” zich niet van binnenuit heeft kunnen vormen en hij toch niet is weggekwijsd in een “autistische” psychose, moet het ik van buitenaf zijn aangemeten (Theweleit 1985: 321). Sturm wordt als kind in de pijnlijke greep gehouden van instanties buiten hem, die hem dwingen zijn periferie te bezetten door pijn en afweer: zijn vader die hem slaat en trapt, “de knuppel achter de kast”, die dondert en snauwt (*DI* 414); en zijn bleke, onderdanige moeder, die evenwel met een schelle kijfstem schreeuwt en hem commandeert (*DI* 415). Zijn lichaamsstromen worden ingedamd, negatief bezet, aangepakt door strenge, harde handen die de lustervaring uit de huid verdrijven. Daarna komt de Hilterjugend, die hem voortdurend moet hebben herinnerd aan het bestaan van zijn periferie, de grenzen van het lichaam, tot—aldus Theweleit—een controlerend lichaamsphantasie volgroeid is, dat maakt dat het lichaam zich naadloos invoegt in grotere lichamen met een pantserachtige periferie: het lichaamsphantasie heeft de plaats van het “ik” ingenomen (Theweleit 1985: 321). Sturm heeft een gewaarwording van druk op borst en schouders, als een harnas, dat hij nooit meer kwijt zal raken (*DI* 410). De “man van staal” die zich uiteindelijk alleen goed voelt in de gesloten formatie bezit een lichaamsphantasie om zich naar buiten toe af te grenzen, als front (Theweleit 1985: 321). De nieuwe leefregel luidt: “ik voel pijn dus ik besta” (Theweleit 1985: 321).

Theweleit (1985) beschrijft fascistische Sturm, als “niet helemaal geborenen” of “niet helemaal tot het einde toe geboren mensen” (351). Zij zoeken niet het gevecht met de vader, maar de verbinding met moederlijven, desnoods levenslang, waarin zij “een geheel” zijn; volledig geboren. Hoe ouder zij worden, des te expansiever wordt hun verlangen. Zij kunnen zich op grond van hun missende lichaamsgrenzen met alles en iedereen, ook met de grootste grootheden, direct in een fantastische verbinding stellen. Het grotere lichaam moet hen voeden en herbergen. De kosmos, de partij, of de fascistische organisatie is een “moederlijk”; een mystiek lichaam, dat hen moet voeden en beschutten (Theweleit 1985: 352). Niet omdat het af te leiden is van de echte moeder, maar omdat het grote lijf hen

voedt en beschut. Hun gepantserde ik is niet hermetisch afgesloten; integendeel, het is uiterst open, uiterst kwetsbaar (Theweleit 1985: 352). Eigenlijk, zo stelt Theweleit (2015), blijft het alleen in stand met behulp van de steun die het in de buitenwereld vindt: in de Hitlerjugend bij Sturm, in de Tempelorde bij Breivik, of in het Kalifaat bij de IS-soldaat. De fascistische organisatie komt tegemoet aan de onuitputtelijke behoefte aan dit ontbrekende lichaam. Zonder dit lichaam bestaat de symbioticus niet. Hij is te vroeg, onaf en geschonden in de wereld gevallen en gedwongen met zijn pijn en wonden te leven.

Theweleit (1985) verklaart de behoefte aan wraak tegenover de ontbrekende helft, het lichaam, de vrouw, of de etnische Ander vanuit deze fundamentele storing in het lichaamsgevoel. De afhankelijkheid en de daarmee gepaard gaande wraakgevoelens zetten de gewelddadige symbiose die deze soldaten zoeken in gang. Omdat de libido op geen enkele wijze gebonden is aan het lichaam—dat in de kindertijd verwaarloosd, vernederd, of geslagen is—of de daarmee verbonden afvoerwegen, is het organisme in een toestand van constante overprikkeling geraakt. Iedere beweging buiten hen om is eigenlijk niet te verwerken; ze dringt direct binnen en maakt de destructieve energie vrij die vooruitloopt op het instorten van een uiterst snel gefragmenteerd ik. Complexe prikkels—vooral prikkels die een sociale en emotionele reactie vereisen—worden verregaand verloochend en autistisch weg gehallucineerd, tot er een fase wordt bereikt waarin het onderscheid tussen leven en levenloos volledig teniet is gedaan (Theweleit 1985: 351).

De volledige instorting van de ik-functies in de agressieve daad van het doden en brandstichten, zoals die zich bij Helmuth manifesteert, is het gevolg van een lichamelijke toestand die innerlijke toestanden tot reusachtige uiterlijke monumenten transformeert. Dit geldt niet alleen voor Helmuth. De obsederende metaforen rond Helmuth verschillen niet wezenlijk van de obsederende metaforen bij de andere personages. Zoals ik heb laten zien, is het enige dat verschilt de intensiteit waarmee ze bij Helmuth via een consequente vuur-, bloed- en bodem-metaforiek tot een grens worden gebracht, waar deze bij de andere personages alleen nu en dan oplichten. De in hoge mate esoterische techniek van de transgressie vormt de kern van iedere initiatie. Mijn conclusie is dat de ontlading van Helmuth Sturm een exces vormt van datgene wat in alle personages leeft. Ook Elina kent het exces van binnenuit: “die nachtwereld van waanzin en perversiteit was in haar, zij wist het” (*DI* 378).

Onwerkelijkheid en de productiekracht van het onbewuste

Het fascisme is in *De ingewijden* een groter verschijnsel dat niet alleen in Helmuth Sturm en het leger, maar ook op school, in de huizen, en in de gedachten leeft. Alle personages zijn “ingewijden in het mysterie van het bloed” (DI 63, 86, 259, 339, 344, 386, 397, 416, 417, 418). Ieder personage heeft een “pantser” dat uitbraken moet voorkomen. De metafoor van het masker of het pantser dat alle personages verbindt, komt samen in de gelijkenis van het antieke masker dat boven het bed hangt van Elina’s minnaar Quartz:

Boven zijn hoofd hing op een zwart doek een antiek masker, de kop van een jonge faun met open mond en halfgesloten ogen; het viel niet met zekerheid te zeggen of hij lachte, schreeuwde, zong of schreide, of dat alles tegelijk in opperste extase. Zijn haar golfde boven zijn voorhoofd aan weerskanten omhoog, in een suggestie van horens, hij droeg een krans van druivenranken. (DI 366)

De kop van de jonge faun, Dionysos voorstellende, met open mond en halfgesloten ogen, symboliseert de extatische oplossing van de grenzen tussen zelf en wereld. Waar Elina, deel van de natuur, die grenzen nauwelijks ervaart, en Gosschalk gevangen zit in zijn cultuurpantser, streeft Quartz ernaar de boeien van het geatomiseerde zelf door extase te doorbreken. In het Dionysosmasker boven zijn bed wordt de zelfgeboorte door de seksualisering van de extase tot een theatrale performance gemaakt. De kern van het masker ligt in de suggestie van een geoorloofde transgressie waarvan meteen een schouwspel wordt gemaakt.

Dit is ook, aldus Theweleit (1985), de voornaamste belofte die aan het fascistische lichaam wordt gedaan; de belofte van psychische heilheid door transgressie. “Het valt niet met zekerheid te zeggen of hij lachte, schreeuwde, zong of schreide, of dat alles tegelijk in opperste extase” (DI 366). Het masker “viert” dit extatische moment door *te lachen*. Het theatrale lichaam wordt geabsorbeerd door zijn eigen groei, door de omvorming tot het nieuwe reuzenlichaam van de macht over anderen (Theweleit 2009: 113, 2015: 5–50). In de “posthistorische mens” zoals die in *De ingewijden* wordt geëvoceerd, wordt het reële bestaan van een Breivik denkbaar (Theweleit 2015). Het gaat, zoals Theweleit (2015) terecht opmerkt, bij deze “ingewijden” nooit alleen om het doden *an sich*; het gaat om *een wedergeboorte*. Het masker aan de buitenkant, en de vloeiende lava vanbinnen, vallen volledig

samen. Om te overleven veruitwendigen de nog niet ten einde toe geboren (de kandidaat ingewijden) alles wat hen van binnenuit bedreigt; al wat vloeit, stroomt, huult en schreeuwt, “dat alles tegelijk in opperste extase”. Alle gevaren nemen twee vormen aan, die nauw met elkaar verbonden zijn: *het vloeibare* en *het pantser*, dat we voor het eerst hebben opgemerkt in het portret van Rina in *De verborgen bron*.

Wat alle ingewijden missen is een “ik”. De leden van de familie Manning zijn wandelende symbolen van innerlijke onvastheid. Jessica Manning draagt in een perverse omkering het moederembryo in haar eigen lichaam. Zij is omgeven door ongrijpbare bedreigingen. Alles is *tegelijktijd onwerkelijk én dringt diep naar binnen*. De onwerkelijkheid is een kernprobleem van zowel de in 1950 verschenen novelle *De verborgen bron* als de zeven jaar later verschenen roman *De ingewijden*. Jurjen leeft in een imaginaire wereld en heeft nauwelijks een verhouding tot de werkelijkheid. Elina ruilt haar schilderen in voor “de werkelijkheid”, maar haar werkelijkheid blijft zich hallucinatorisch vervormen. En ook Gosschalks obsessie met de godinnen wordt ingegeven door het feit dat hij geen enkele verhouding heeft tot werkelijke vrouwen. Alle hoofdpersonen missen een fundamentele “inwijding” in de werkelijkheid en hebben het gevoel dat iedereen die werkelijkheid in zich heeft, “weg moet”, anders weten zij niet wat er gebeurt. Jurjen gaat geen werkelijke relatie aan met zijn vrouw vanwege een daimon: Elin. Elin loopt weg van haar familie en van haar gezin, als uit een film. Marten en Jessica doen hetzelfde. Gosschalk vlucht van huis en haard zodra zijn verafgode geliefde een werkelijke verhouding wil en laat zijn werkelijk hulpbehoevende moeder achter om op schimmen te jagen.

Het onbewuste van deze naar werkelijkheid hongerenden is volgens Theweleit (1985), die zich baseert op Deleuze en Guattari, niet een energie gericht op verdringing, maar een energie die gericht is op de verwerkelijking in de wereld. In vrijwel geen enkel fascistisch boek ontbreken, aldus Theweleit (1985: 361), “als in een droom” waargenomen gebeurtenissen, gevoelens van onwerkelijkheid, en de gevaarlijke zekerheid geen grond onder de voeten te hebben. Gevoelens van onwerkelijkheid en het verlangen naar verwerkelijking worden door alle personages bij voortduring ervaren: Marten merkt dat de werkelijkheid hem ontglipt (*DI* 313, 319). Niko is diep ontroerd als hij het werkelijke gewicht van Jessica draagt (*DI* 176). Gosschalk beseft dat hij in de opeenhoping van wetenschappelijk materiaal, citaten en theorieën *de werkelijkheid* waarvan Demeter en Kore de raadselachtige symbolen zijn, niet kan vinden. Niko wordt “vreemd en wild”, bewogen door dat oppermachtige, onzichtbare werkelijke (*DI* 323). Elina tracht wanhopig de eigen werkelijkheid gestalte te geven (*DI* 331). Elin hunkert naar “inwijding in de tastbare wereld” (*DI* 344). Zij verlangt naar een warm, *werkelijk* contact met de vrouw in haar moeder, de man in haar vader (*DI* 344), en omdat haar dat niet vergund is, verliezen planten en bomen “hun rustgevend harmonisch karakter” en beginnen levenloze dingen op organismen te lijken, “vlezig, bloedrijk en sidderend van heimelijke kracht” (*DI* 345). Elina heeft daarbij enig “ik” ontwikkeld; zij kan voelen hoe het lichaampantser zich volzuigt, bloedrijk en sidderend, zonder zo ver

weg te zinken als Jessica, die in dissociatieve hallucinaties in een volledige symbiose met haar moeder terugvalt.

Behalve een verstoorde relatie tot de werkelijkheid hebben alle personages een verstoorde relatie tot hun moeder en hun lichaam. Ze hebben zwakke vaders en stellen zich voortdurend in een of andere symbiotische verbinding met de moeder/natuur. Ze voelen zich grenzeloos, zoals blijkt uit de eerdere beschrijving van Jessica's "ik" als een broos wolkje, vluchtig en ongrijpbaar (*DI* 57). Elina's contacten zijn niets anders dan "een schuren langs het leven, in de hoop door die aanraking met de werkelijkheid een eigen contour, eigen inhoud te voelen, zich een levende eenheid te weten" (*DI* 376). Gosschalk voelt zich als iemand die meedoet aan het spelletje van koud-lauw-warm. Hij tast voorzichtig rond in de buurt van het ware, maar hij kan niet raden waar dat is. Marten voelt geen werkelijkheid in het ijspaleis van zijn moeder, en Sturm kruipt in de aarde als in het mystieke lichaam van de Grote Moeder. Niko zet zich voortdurend in een imaginaire verbinding met de vrouwen in zijn omgeving en die verbintenis heeft een hogere intensiteit dan zijn strijd met de grootvader. Jurjen is nooit uit zijn symbiotische droom ontwaakt. Net als Meinderts voor hem en Gosschalk na hem, wordt hij voortgedreven door een ongrijpbaar verlangen naar een schim die geen enkele werkelijkheid bezit. Alle personages liggen telescopisch in elkaars verlengde en eindigen in de langzame explosie die Helmuth Sturm heet. Hang naar zuiverheid enerzijds, en de onvoorstelbare productiekracht van het onbewuste dat zich wil verwerkelijken in de wereld anderzijds, bepalen het beeld.⁵¹ Ze zijn als het ware nog niet helemaal ten einde geboren. In Helmuth culmineert deze hunkering naar een ongrijpbare werkelijkheid. Hij is niet slechts getraumatiseerd door gebrek aan aanraking, zoals alle andere personages; hij is afgeranseld door zijn vader, geslagen door zijn moeder, vernederd voor de hele buurt (*DI* 416). Hij leeft met een storing in de grondstructuur van zijn psyche, die hem dwingt ook een niet meteen bedreigende realiteit per direct als zodanig waar te nemen. Zijn hallucinaties en de daaruit volgende brandstichtingen worden ingegeven door een vereffening van een grondgemis, niet door het oedipale theater.

Theweleit baseert zijn analyse van de soldatenman o.a. op Deleuze en Guattari's *Anti-Oedipus*. De impuls van het onbewuste is volgens Deleuze en Guattari niet gebaseerd op verdringing, maar op verwerkelijking. In *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* (Deleuze & Guattari 2000) stellen zij tegenover "incestueuze energie", of "castratieangst" de productiekracht van het onbewuste. Verlangen is volgens Deleuze en Guattari productief. Het onbewuste kent geen namen en personen en geen ouders. Voor de vraag waarop het zich dan wel richt baseren zij zich op de kinderanalytica Melanie Klein (Theweleit 1985: 116). Klein benadrukte de betekenis van "partieelobjecten" voor het jonge kind. Het kind

⁵¹ De hang naar zuiverheid tegenover de troebele chaos in zichzelf blijft ook in *Cider voor arme mensen* een thema: "Nee, zei Marta hardop. Zij leunde met haar hoofd op haar arm en sloot haar ogen. Troebel, chaos, dat zijn begrippen die Paul niet kent. ... ik heb altijd verlangd naar helderheid en evenwicht, daarom hield ik van hem" (Haasse 1960/2007: 39).

ervaart zijn moeder nog niet als een geheel, maar heeft verschillende contacten met verschillende delen van het lichaam van de moeder (116). Zo onderscheidt een zuigeling een “goede” en een “slechte borst” en het contact met de buitenwereld loopt via het deelobject “borst” (116). Het zuigen aan de borst is aldus Deleuze en Guattari pure, nietsontziende zuig- of productiekracht (116, 353) en heeft geen andere bedoeling dan de voortdurende inspanning van het leven om zichzelf te affirmeren. Dit onbewuste verlangen richt zich op alles en iedereen (117). Het wil niets anders dan produceren, werkelijkheid creëren. De inhoud van het verlangen is het verlangen zelf, en wat het produceert is *realiteit*. Geen *ont-hechting*, geen bewustzijn, geen verdringing, maar het pure golven en stromen van het werkelijke (Theweleit 1985: 117). De ingewijden maken zich tot onderdeel van de productiekracht van de natuur. In die zin creëren zij werkelijkheid. Die werkelijkheid is niet per definitie mooi of begerenswaardig, maar doorbreekt de vervreemding van het lichaam, het leven, en de Ander.

Op de symbioticus Gosschalk is het oedipuscomplex niet van toepassing, maar wat drijft hem dan wel? In *Anti-Oedipus* bekritisieren Deleuze en Guattari Freuds theorie van het onbewuste (Theweleit 1985: 116–117). Het onbewuste is volgens Deleuze en Guattari niet een energiepotentieel dat verdronken wordt, maar een potentieel dat voortdurend mogelijkheden zoekt om zich te verwerkelijken in de wereld. Ze noemen die drang tot verwerkelijking “de productiekracht van het onbewuste” of “wensproductie”. Verwerkelijking treedt volgens Deleuze en Guattari op als de productiekracht van het onbewuste zich koppelt aan iets groters, dat *niet-ik* is. Hoe is dit van toepassing op de classicus?

Om tot seksuele opwinding te komen, is Gosschalk afhankelijk van anonieme vrouwen. Hij knoopt relaties aan met “verkoopsters, verpleegsters, dienstertjes” waarbij hun noodzakelijke “vulgariteit” hem heimelijk vervult met een gewenste weerzin (*DI* 206), “omdat hun gezicht, hun persoonlijkheid voor hem eigenlijk geen rol speelde” (*DI* 207). Gosschalk verlangt naar “die ene bepaalde ervaring van het verzinken, het als het ware weer embryo-naal worden, het zich oplossen in het alomvattende vormeloze vrouwelijke” (*DI* 207). Zijn verlangen richt zich niet op de familiale driehoek; het richt zich rechtstreeks op de massa. Voor Gosschalk geldt niet: “omdat hij de moeder niet kon krijgen onderwierp hij de aarde”, zoals bij Freud (Theweleit 1985: 117). Voor hem geldt ook niet: “ik kan niet met mijn moeder naar bed, omdat mijn vader het verbiedt en daarom moet ik mijn incestverlangen verdringen.” Dat zou een rechtgeaard *conflict* zijn, waarmee een “ik” is gemoeid en een sterke vader, die Gosschalk—evenals andere symbiotici—per definitie niet heeft. Voor het individu geldt, aldus Theweleit: “omdat het de aarde niet mocht gebruiken en produceren ging het *terug* naar de moeder” (117). Het incestverlangen is dus geen primair verlangen, maar een vorm die het verlangen aanneemt vanwege de in de maatschappij ervaren onderdrukking, waardoor het individu, aldus Theweleit terugkeert naar het gezin (Theweleit 1985: 117).

Behalve Helmuth hebben alle personages in *De ingewijden* zwakke vaders. De vader van Jessica is vadsig, indolent, aan de drank, en vol bravoure. De vader van Elina heeft, net als

Gosschalk, diens vader, en Jurjen, een achter boekenwijsheid of kunstinteresse gecamoufleerd gebrek aan *werkelijk* talent en gezag (DI 354). Niko interesseert de gemartelde en gedode vader hoegenaamd niets en ook de grootvader interesseert hem in feite maar matig. Hij zet zich voortdurend in verbinding met de vrouwen, met Elina, met Jessica, en met Stephania, en deze in hoge mate imaginaire verbintenis heeft een veel hogere intensiteit dan zijn strijd met de grootvader. Voor de personages uit *De ingewijden* geldt niet “ik kan niet met mijn moeder naar bed”, maar: “hier klopt iets niet, *ik voel me bedreigd, waarom is iedereen zo onwerkelijk*, komt alles zo op me af? Ben ik IK?” (Theweleit 1985: 114).

Gosschalk, “de door onmachtsgevoelens gekwelde westerse intellectueel, moe van het denken, misselijk van eenzaamheid, vol verzet tegen de slagboom van cerebraliteit tussen hem en een andere, werkelijker vorm van leven” (DI 194), vertoont op het vlak van onmacht en verlangen naar verwerkelijking gelijkenis met de door Theweleit onderzochte “soldatenmannen”. Net als deze soldaten gaat hij de oedipale strijd met de vader niet aan, maar zoekt hij zich via versmelting tot het geliefde object te maken van de Grote Moeder. Op het Gosschalk-hoofdstuk volgt het Elina-hoofdstuk. Elina is het centrale conceptuele personage in *De ingewijden*. Zij is voortgekomen uit Elin, de echo zonder eigen stem uit *De verborgen bron*. Bevestigt zij het beeld van een symbiotisch personage, of verwerft zij een “ik”? Of, bij wijze van een derde mogelijkheid, blijft zij, net als Elin in *De verborgen bron*, slechts een object van verlangen? Alle ingewijden tot nu toe zijn “niet volledig geboren”, en hebben moeite om objectrelaties aan te gaan. In de volgende paragraaf zal ik onderzoeken of deze “fundamentele storing” (Theweleit 1985: 114) ook geldt voor de “wijze vrouw” Elina.

8.1 KRITIEK: ELINA EN DE VEGETATIEVE ZIEL

In *De ingewijden* wordt het mannelijke principe gelijkgesteld aan subjectiviteit, openbaarheid, vrijheid, het stabiele vaste en heldere; en het vrouwelijke principe aan de familie, de privésfeer, het vloeiende, het troebele, en blinde gehoorzaamheid aan het ritme van de natuur, de wetten van opkomen, bloeien en vergaan (DI 386). Elina staat in een lange traditie van de vrouwelijke vegetatieve ziel die bekritiseerd én geaffirmeerd werd door o.a. Irigaray (Miller 2002: 188–200). Elina maakt zich tot een medium voor de redeloze productiekracht van de natuur. Het leeggemaakte zelf is echter ongeschikt voor de productie van kunst. Zij kan haar kunstenaarschap niet verenigen met het “vegetatieve” plantachtige deel van haar zienschap. Zij kan niet én magiër (plantachtig) én kunstenaar (geïndividualiseerd) zijn. Zij vreest dat zij als schilderes de dingen louter objectieveert, in plaats van eraan deelneemt: “de dingen aanzien en dan schilderen, dat was voor haar de enig denkbare relatie tussen haar en het omringende” (DI 387). Elina tracht op magische wijze deelachtig te worden aan de aarde, de natuur, het onbewuste, en de semiotische wetten van de onderstroom. Haar macht komt voort uit een vermogen om “plantachtig” te worden.

De analogie tussen vrouwen en planten, en mannen en dieren, is een troep die in de westerse filosofie sinds Aristoteles, die aan vrouwen een vegetatieve en aan mannen een animale ziel toekende, steeds opnieuw verbonden wordt aan de “natuurlijke” passiviteit van biologische vrouwen (Miller 2002: 188). In *Philosophy of Nature* stelt Hegel (1970) bijvoorbeeld dat de vrouw net als de plant geen vloeibaarheid in zichzelf kan vasthouden (Hegel geciteerd in Miller 2002: 193). Daarom is het voor de plant, aldus Hegel, onmogelijk een onderscheid tussen een interne- en een externe wereld te maken. De plant heeft geen organen, geen afgesloten binnenruimte. Dieren en mannen daarentegen, houden door het in zichzelf besloten systeem van hun interne organen hun vloeibaarheid vanbinnen vast. Volgens Hegel dragen ze daarmee hun eigen “spirituele vloeibaarheid” in zich. Vrouwen en planten zijn deel van de universele vloeibaarheid van de natuur die door de plant heen vloeit als door een open systeem, en analoog daaraan door de vrouw. Vrouwen staan in de traditie van “de vegetatieve ziel” (Miller 2002: 193). Hiermee wordt het leeggemaakte zelf van Elina in een historisch perspectief geplaatst. De vegetatieve ziel vormt een passage tussen binnen en buiten, zonder begrenzing, zonder eigen organen. De animale ziel daarentegen, die aan mannen wordt toegekend, vormt een in zichzelf besloten organisch systeem. Elina, die zich in verbinding stelt met de natuur, is een “open systeem” waar het leven doorheen vloeit (en dat het dier voedt). Naar analogie waarvan het plantachtige vrouwelijke, de voedingsbodem vormt voor het spirituele potentieel van het mannelijke. Elina heeft de status van pure materie en puur natuur, en in deze zin kan zij niet veel meer dan de man—of dat nu Quartz is, Marten, Jurjen, of Helmuth—gronden. Quartz wijst Elina’s kunstenaarschap af, omdat hij haar alleen verdraagt in haar essentiële hoedanigheid van passage voor *zijn* spirituele groei (DI 366). Haar autonome kunstenaarschap echter, accepteert hij niet:

... hij had haar van ganser harte afgestaan aan de zon en de zee, maar hij gunde haar niet aan dat andere, absorberende, dat haar wegzoog, waar zij ook was en wat zij ook deed, dat haar met huid en haar bezat. Hij verdubbelde zijn inspanning om haar te brengen tot die volmaakte natuurlijke soepelheid en beweeglijkheid van een schepsel dat louter aarde is – hij ontplooidde al zijn gaven als minnaar. (DI 369)

Elina’s plantachtige opnamebereidheid bevestigt de manier waarop het vrouwelijke historisch gedetermineerd is. Quartz creëert het verlangen van Elina om “louter aarde” te zijn (DI 369). Epistemologisch en ontologisch gekluisterd aan de “vegetatieve ziel”, zonder in zichzelf besloten organen kan zij geen in zichzelf besloten individu zijn. Zij is niet geïndividualiseerd, maar een veelvormig of vormeloos zelf (DI 367), een “schepsel dat louter aarde is” (DI 369) waarin cellen, atomen, organen, huid, verlangen, water, vuur, en aarde in elkaar overgaan. De jaloezie van Quartz op haar kunst maakt duidelijk dat Elina de positie van de Ander van het mannelijke principe vertegenwoordigt—het principe dat de autonomie en creativiteit behelst die *haar* ontzegd worden. “Zweer Artemis af. Dionysos is je

god, wordt zijn priesteres, bacchante, maenaade ...”, zegt Quartz (*DI* 367). In mythische zin is Elina Demeter; de zwijgende aarde waaruit alle vormkracht, alle conceptualisatie, ontstaat. In existentiële zin kan Elina niet tevens kunstenaar zijn. Als een *pars pro totem* voor “de oneindigvoudigheid van de natuur” (*DI* 367) is zij een *leeggemaakt zelf*, dat ongeschikt is om de regels voor de productie van haar schilder- of geneeskunst te benoemen. Zij is geen onderdeel van de symbolische wet. In *Het vrouwelijke dichten* beschrijft Haasse (1965) de plantachtige openheid van de kunstenaar als een specifiek “vrouwelijke poëtica”. “Opvallend is in de poëzie van vrouwen de rol van de natuur en het natuurgebeuren”, aldus Haasse:

De dichteres is zelden een geïsoleerd ik tegenover de natuur, vaker wordt de natuur de manifestatie van haar eigen lichamelijke en zieleleven, vereenzelvigd de vrouw zich met alle fasen van ontstaan, vergaan, wedergeboren worden, en schijnt het cyclische karakter van het natuurgebeuren de essentie van háár wezen uit te drukken.

Dit is geen hineininterpretieren [projecteren] van persoonlijke gevoelens en gewaarwordingen in natuur en landschap, maar veeleer het omgekeerde: de vereenzelviging met het andere, niet-menselijke, in laatste instantie niet-bepaalbare, onberekenbare, irrationele, vitale “face secrète de l’univers” [het geheime gezicht van het universum] zoals de essayist Albères het noemt. (Haasse 1965: 142)

Kern van het vrouwelijke kunstenaarschap vormt de vereenzelviging met het andere, niet-menselijke. De vraag is nogmaals: hoe reëel is Elina’s macht? Zij komt niet voort uit een bewuste weigering om de wetten van Stephandidakis of Quartz te gehoorzamen, maar uit haar onvermogen te individualiseren en uit haar weigering om zichzelf te articuleren—om “ik” te zeggen en zich te sluiten. In dit opzicht is ook Elina maar half geboren. Het is dan ook niet Elina, maar Quartz die Elina definieert: “ik maak je zo” (*DI* 369). Quartz heeft, net als Hegel, in zijn omgang met Elina het gevoel “dat hij materie modelleerde” (*DI* 371).

Is Elina meer dan de puur onbewuste kunstenaar in de traditie van het Duits idealisme? Elina is geen vrije geest, die weigert zich te onderwerpen aan de wetten van Stephandidakis. Zij is echter ook niet een geheel onbewust medium voor de wetten van de natuur, zoals Quartz wil. Zij is, net als de vrouw van Lot, de *mogelijkheid* tot transformatie, niet het sluitstuk van een binaire oppositie. Door de kunstcriticus Quartz te trotseren, markeert zij de mogelijkheid van een derde weg. In plaats van de traditionele koppeling tussen het vrouwelijke en de aarde te bekritisieren, zoekt Haasse in Elina naar de bevrijdende mogelijkheden van een deterritorialisatie in de natuur. In de woorden van Luce Irigaray (1996):

Woman’s receptivity would not be restricted to her relation to man alone but would extend to the natural economy, especially the cosmic one, with which her equilibrium and growth are more closely associated. Her so-called passivity would not then be part of an active/passive pair of opposites but would signify a different economy, a different relation

to nature and to the self that would amount to attentiveness and to fidelity rather than passivity. A matter therefore, not of pure receptivity but one of a movement of growth, that never ultimately estranges itself from corporal existence in a natural milieu. (38–39)

Irigaray is van mening dat als de ontvankelijkheid van vrouwen niet wordt gereduceerd tot hun relatie met mannen, maar wordt verbonden met hun relatie tot de natuurlijke orde, hun passiviteit niet langer onderdeel van de oppositie passief/actief is, maar van een “andere economie”, die trouw blijft aan, en zich niet losmaakt van, haar natuurlijke milieu. Hiermee wekt Irigaray, net als Haasse, de schijn van biologisch essentialisme. Dit essentialisme kan zeker bekritiseerd worden. De vraag is: compliceert Elina de plaats van het vrouwelijke als zwijgende grond van het bestaan door zich te positioneren als datgene wat in de Ander (Helmuth/Marten/Quartz) subjectiviteit mogelijk maakt? Bevestigt zij de plaats van het vrouwelijke in het discours door zowel haar autonome kunstenaarschap als haar leven op te offeren?

Een conceptueel personage als Elina heeft existentiële, pathologische, dynamische, en juridische kenmerken (Deleuze & Guattari 1994). De existentiële kenmerken van Elina heb ik beschreven als de crisis van het bewustzijn. Tot haar dynamische kenmerken behoort het stokken van de vloeibaarheid van de gestiek. Ik kom tot de volgende conclusie: in pathologisch en juridisch opzicht is Elina's macht een illusie die zichzelf in stand houdt in de marge van verziekte patriarchale verhoudingen. Deze verhoudingen grenzen aan een totalitair fascisme, waarin de dubieuze “macht” van vrouwen eruit bestaat *lichaam of baarmoeder* te zijn. Elina's sjamanisme, waarin een leeggemaakt zelf zich in verbinding stelt met de wind, de wolken, het water, en het vuur, is in juridisch opzicht niet een uiting van een reële, maar van een *pseudomacht* die uitermate destructief is, net als hetgeen zij bestrijdt. Zij is ook pathologisch: wat niet tot bewustzijn komt in Elina zelf veroorzaakt op magische wijze de psychose van Helmuth Sturm, de val van Jessica, de miskraam van Stephania, het delirium van Jurjen, de verwoesting van het dorp, en de moord op de mannen uit het dorp.

Kristeva onderscheidt in navolging van Lacan de drie psychische instanties: het symbolische, het imaginaire en het werkelijke, op de volgende wijze met elkaar:

het symbolische (dat wat verboden, te onderscheiden, en denkbaar is), het imaginaire (dat wat het “ik” zich voorstelt om zich te ondersteunen en groter te maken) en het werkelijke (het gebied waar de verlangens zich verliezen en waar niemand is om me te doen beseffen dat *ik* slechts een deel ben). (Kristeva 1991: 16)

Elina haalt die drie niveaus voortdurend door elkaar. Gevangen in de diffuse regio van de semiotische chora verbleekt de werkelijkheid, die zich hallucinatorisch blijft vervormen, met als gevolg dat niet alleen zij, maar alle ingewijden zich een rad voor ogen draaien om-trent de werkelijkheid en zich tegelijkertijd “naar werkelijkheid hongerenden” noemen. Of is er in het tweeluik *De verborgen bron / De ingewijden* een bewust streven aanwezig dat

niet tot zelfverwerkelijking, maar tot zelftranscendentie, tot deterritorialisatie en minoritair worden leidt? Ik zal deze vraag nogmaals, maar nu vanuit een nieuw materialistische invalshoek, trachten te beantwoorden.

8.1.1 EEN NIEUW MATERIALISTISCHE INTERPRETATIE

Alle materie in *De ingewijden* is oermaterie—*Prima Materia*; pure productiekracht die “denkt” voor zichzelf. In de materiële semiotiek van Hella S. Haasse is iedere waarneming een teken van wat onderliggend is. Ieder personage lijkt te zijn samengesteld uit een verdrinking van aarde, water, lucht, of vuur. Is het omdat de personages sjamanen zijn of is het omdat het psychotici zijn—dat wil zeggen: niet helemaal tot het einde toe geboren—dat hun waarnemingen zich hallucinair blijven vervormen en zijzelf blijven deterritorialiseren?

De personages streven naar het leegmaken van het zelf en hebben geen—of verstoorde—objectrelaties; hun gevoelens zijn onthecht en onpersoonlijk. Ze hebben geen warme relaties, maar zoeken de verbinding met de grootste grootheden: de elementen en de natuur. Hun affecten zijn niet specifiek. Ze zijn niet verbonden met het werkelijke, met een warm op de ander betrokken gevoelsleven. Het zijn eerder affecten en percepten in de betekenis die Deleuze en Guattari (1994: 164) daaraan hechten, namelijk als bovenpersoonlijke gevoelens of waarnemingen die niet gebonden zijn aan subjecten, maar die op zichzelf staan—als wezens (*beings*) wier zijn in zichzelf rust en die de geleefde werkelijkheid van subjecten te boven gaan. Keer op keer vormt zich in het landschap van Haasses personages een geheel eigen en onvervreemdbare syntaxis waarin iedere gebeurtenis voorzien wordt van de juiste materiële samenstelling: korrels zand, boombast van berken, ziektekieden, bloed, modder, slijm, aarde, vuur, of water. In *De ingewijden* zien we beelden van water en vloeibaarheid die stromen in de lichamen; in *De verborgen bron* de vloeibaarheid van stilstaand water en bronnen. In beide romans bewerkstelligt het water een erotisering van de taal en het lichaam. Haasses materiële semiotiek bevat het vochtige en het hete, het droge en het slijmerige, en de semiotische processen die de taal en het bewustzijn overspoelen—alles wat vloeit, alles wat stroomt, alles wat zacht wordt en amorf, alles wat wordt, “of dat alles tegelijk in opperste extase” (*DI* 366).

Al deze stromen komen tot een uitbraak in *De ingewijden* in de elementaire niet-taal van een semiotiek die nooit helemaal door de taal gegrepen kan worden (Kristeva 1984: 27). De materiële semiotiek van Haasse brengt de lezer opnieuw in contact met het letterlijk onuitsprekelijke van de semiotische chora. Haasse dringt door tot in de mysteries van een vegetatieve droom, die door de taal en het bewustzijn nooit helemaal gegrepen worden. Haar kunst reikt tot aan “de mysteriën van de biologische droom” (Bachelard geciteerd in McAllester Jones 1991: 10), waar teken en betekende zich openen voor wat buiten het systeem van de twee ligt.

Achter de geladen natuurbeelden van Haasse verschijnt een mythisch oerland waarin een duistere vegetatie groeit. De elementaire beelden van water en aarde zijn de grote constanten in het tweeluik. Zij blijken te verwijzen naar talloze subject-overschrijdende, niet-humane passages die evenzovele overgangen zijn naar de semiotische processen van de natuur. Bachelards ontdekking dat deze subject-overschrijdende ervaringen verbonden zijn met de oorspronkelijke vier elementen, heeft geleid tot een nieuwe lezing waarin golven, beken, lichamen, en de geschiedenis de onvoorstelbare productiekraft van het onbewuste laten zien, waarin het leven wordt opgevoerd tot een expressie van “*Life’s enduring reproduction of itself*” (Kirby 2009: 119).

Binnen een nieuw materialistisch perspectief is het subject niet op zelfverwerkelijking gericht. De ingewijde heeft iets vreemds dat ongevormd is. Ook degenen die als “gehard” en “streng” worden beschreven, hebben niet een hardheid van karakter, maar nemen de hardheid aan van de ingeklonken aarde, de rotsen, en de bergen. Haasses personages zijn geen karakters met een eigen wil. Ze zijn de extreem provisorische belichaming van stromende inhouden waarvan zij geen bewustzijn hebben. Zij reiken naar het percept en het affect als naar autonome entiteiten die niets verschuldigd zijn aan hen die ze ervaren of ervaren hebben. De *ingewijden* roept het Kreta op dat nooit bestaan heeft of nooit geleefd zal worden. Haasse bewerkstelligt een soort bewustzijnsschok, omdat het landschap zelf ziet. Als we de elementaire onderstroom volgen, dan wordt de object/subjectrelatie omgedraaid. De niet-menselijke natuur is nadrukkelijker aanwezig dan de personages, die er deel van worden. Wijst “de terugkeer van het verdrongene” in een psychoanalytische context naar de “onderdrukte taboeverlangens en traumatische herinneringen die het daglicht niet kunnen verdragen” (Buikema & Wesseling 2006: 23), dan verwijst de terugkeer van het verdrongene in de materiële semiotiek naar een dieper gelegen verdrongene: de archaïsche herinnering aan de tijd van de stenen, de planten, en de dieren in de ontwikkeling van de aarde en de mensheid. Haasses personages trachten net als de in Luceberts beroemde gedicht “op poëtische wijze, dat wil zeggen, eenvouds verlichte waters, de ruimte van het volledig leven tot uitdrukking te brengen” (Lucebert 2002: 52).

De ingewijden willen stenen of vloeibare engelen zijn, ze willen niet geboren worden en niet ontbinden. Ze willen niet geconfronteerd worden met het drama van het vuil. Ze volgen de evolutie retrograde. Ze dalen af in de duisternis, de nacht, de afgrond, waar het geheugen verloren raakt, en worden planten die zich wenden naar het licht, dieren die hun kop keren naar de aarde, wolken die drijven aan de lucht, lichamen die opzwellen. Vreemd ongevormd, vreemd elementair, worden ze keer op keer overmand door de gedempte, plantaardige elementaire productiekraft van het leven. Een wijziging in het landschap, in het zonlicht, of in het lichaam, dat hard voelt, of koud, of vloeibaar wordt of versteent, wordt weerspiegeld in hun gemoedstoestand. Zij hebben het gevoel uit te dijen, te vervloeien, te verstenen, te stromen, al naar gelang. Het zijn balletleerlingen “die halverwege de les aan de barre in gedachten verzonken” zijn geraakt (DI 315). Zij bewegen zich “met

onrustige rukbewegingen” (DI 108), zij zijn in zichzelf verzonken als in een soort droom-nivel. Hun blik is traag en dof, hun houding hulpeloos. Jessica ziet eruit alsof zij, wanneer men haar ergens aan de kant van de weg zou neerzetten en alleen laten, “daar ook blijven staan tot iemand haar weer komt halen” (DI 107–108). Zij zitten als poppen roerloos in hun auto (DI 39); leven als een wassen pop in een etalage (DI 22). Zitten als een boosaardige pop onder lampenslingers (DI 65). Zij wekken de indruk alsof zij hun leven zouden kunnen doorbrengen in een halfslaap op een sofa, zich koesterend in elkaars animale warmte (DI 13). Zij zijn “loom en slungelig in een soort van halfslaap, afwezig als een pop of een ding” (DI 108). Net als de aarde hebben zij “iets wilds en ruigs over zich” (DI 367). Zij komen uit dezelfde sfeer “als boomschors en mossen en visschubben” (DI 367). Zij liggen op kiezelstranden tussen de rotsen, “naakt uitgestrekt in het schuim van de branding” (DI 367); worden gewiegd “door het af en aan vloeien van de zee in alle schakeringen van groen en blauw en violet” (DI 367); en wanen zich “als wier of doorschijnende steentjes of kinkhoorns, verwant aan al dat ruisende en kruivende, zilte” (DI 367). Zij zijn deel “van de oneindigvoudigheid van de natuur” (DI 367), en “bezweren de ruimte vol duisternis en sterren” (DI 245). Zij worden “voortgestuwd door de wind en de nacht en de raadselachtige vaart van de kosmos” (DI 246). Zij hebben maar één wens: een tijdelijke verblijfplaats te zijn voor iets dat aan de grenzen van ruimte en tijd is ontsnapt (VB 54) en niet langer te onderscheiden te zijn van *zöe*, de vitale levenskrachten, die hen doortrekken.

In *Pure Immanence: Essays on A Life*⁵² duidt Deleuze (2002) dit streven naar immanentie aan als een streven naar de oplossing van het subject in “*une vie*”—een leven;

We will say of pure immanence that it is A LIFE, and nothing else. It is not immanence to life, but the immanent that is in nothing is itself a life. A life is the immanence of immanence, absolute immanence: it is complete power, complete bliss. (Deleuze 2002: 27)

We kunnen A LIFE alleen ter sprake brengen in iets dat tot dit leven behoort en dat het niet kan omvatten, omdat het de contouren ervan niet kan overzien. Het leven kan alleen aangeduid worden als allesomvattend, onbegrensd, en onbepaald. Vandaar dat Deleuze het onbepaald lidwoord “een leven” gebruikt—“een leven” dat, aldus Deleuze (2002), niets anders is dan kracht en gelukzaligheid. Haasse verwoordt het “transcendentiaal empirisme” (Deleuze 2002) van haar personages op de volgende wijze:

⁵² Peter Hallward (2001: 8) wees op de overeenkomst van het denken van Deleuze met zowel het boeddhisme als de mystieke Islam. Hij stelt: “Though any particular actual must actively learn ‘what it can’ do by experimenting in its relations with other actuals, nevertheless, in the end the only genuinely creative relation between actual *x* and actual *y* is the immediate reference back to the virtual which they both actualise to different degrees. ... As in Islamic and Buddhist configurations, however, the immediately singular nature of Creative Reality is obscured by its very actualisation in particular situations” (Hallward 2001: 13).

De kiem tot de laatste verandering, de éénwording met al wat me omringt, draag ik immers al in mij. Mijn jeugd is voorgoed voorbij, het hoogtepunt van de vitaliteit heb ik al lang geleden achter me gelaten. Ik ben me bewust geworden van de dood. Er zal een ogenblik komen dat ik niet meer gekweld wordt door die pijn van te kunnen zien en horen maar niet te bevatten. Misschien verzink ik dan, zonder vragen, zonder neiging tot analyse en synthese, in die kleuren en vormen, in dat klateren en ritselen en suizen. Dan ben ik oud en heel dicht bij de aarde. (Haasse 2004a: 211)

De aardse mystica Haasse evoceert op weergaloze wijze het *becoming-earth* waar Deleuze en Guattari (2007) van spreken. Het verlangen te verzinken in kleuren en vormen, in klateren, ritselen en suizen, is een verlangen op te gaan in iets dat het zelf overstijgt: A LIFE. Dit is voor Haasse specifiek het verlangen om terug te keren tot aarde: “dan ben ik oud en heel dicht bij de aarde”. In feite beschrijft Haasse een gevoel van een onbeschrijflijke, gelukzalige eenwording met wat in het alledaagse, geketende bewustzijn als “buitenwereld” wordt ervaren.

Haasses personages worden planten of dieren, niet in staat tot spreken, hun stomme koppen gekeerd naar de aarde. Zij nemen deel aan de niet-menselijke natuur. Zij reiken tot aan het percept—niet de perceptie—van het woekerende plantleven. Plantpercepten vormen het hart van *De verborgen bron*, *Berichten van het blauwe huis* (1986/2012), *Het Tuinhuis* (1993/2006), *De tuinen van Bomarzo* (1968/2005), en *Sleuteloog* (2002) (Strik 2010: 29). Percepten van de onderwereld en van de organen vormen het centrale verdwijnpunt van *De ingewijden*. Haasse schrijft met een vreemd passieve contemplatie, zoals de plant de zon naar wie zij zich wendt verbeeldt door de elementen waaruit zij ontstaat—licht, koolstof, mineralen—om te zetten in een fotosynthese (29). Haasse is in staat een “vegetatieve zijnden” te creëren, die in zichzelf het uur van een dag, het verglijden van de tijd of het tot stof weerkeren van een oud landhuis bewaren (Deleuze & Guattari 1994: 169) (29). De personages trachten in relatie met de niet-menselijke Ander te bestaan en zo een andere bestaanswijze te doorleven die niet gebaseerd is op de specifieke individualisatie van het geatomiseerde subject, maar die samenvalt met een vitale levenskracht. Zij projecteren hun menselijke beslommeringen niet op de natuur, maar stellen zich op momenten van intense gewaarwording open voor “het andere, niet-menselijke, in laatste instantie niet-bepaalbare, onberekenbare, irrationele, vitale ‘face secrète face secrète de l’univers’” [geheime gezicht van het universum] (Haasse 1965: 142).

Uiteindelijk is Haasse de schrijver van de semiotische onderstroom, en van deze vreemde wordingen die het leven omspoelen maar er nog niet toe behoren—“[t]his antecedence of being does not yet have the responsibility of being” (Bachelard *PR* 111, geciteerd in *AP* 37). Haar oeuvre maakt gevoelig voor de mogelijkheid je over te geven aan iets materieels, iets dat tastbaar, maar tegelijkertijd onbenoembaar is. Het doet iets onschatbaars: in een geestdodende digitale tijd herstelt haar werk het singuliere verlangen zich verbonden te weten met het water en de aarde, de wind en de warme zon. In Haasses groene zomer

wordt de lezer langzaam ingesponnen in een kalme melancholie, zonder bedruktheid, dromerig en traag en waarin de muntgeur van het water, zoals Bachelard treffend zegt, een soort ontologische correspondentie oproept “die doet geloven dat het leven een eenvoudig aroma is; dat het leven uit het zijn wasemt zoals een geur uit de substantie”; dat de plant bij de beek de ziel van het water moet uitstralen (*DB* 16 geciteerd in Strik 2010: 29).

Conclusie

9.1 OPBRENGST VAN EEN MATERIEEL-SEMIOTISCHE LEZING

Terugkijkend op mijn onderzoek heb ik de volgende stappen gezet. De veronderstelling dat onder de grammaticale, stilistische, en retorische organisatie van de tekst een materiële laag aanwezig is, heb ik gedemonstreerd aan de hand van de materiële semiotiek van Bachelard. Bachelard schetst een algemene beeldtheorie, waarin één elementair, dynamisch, natuurkundig of scheikundig motief het startpunt van de interpretatie vormt. Dit motief staat niet op zichzelf maar vormt door herhalingen een cluster of figuur, die interacteert met de stilistische organisatie. Omdat het beeld wordt gedefinieerd in termen van elementaire metaforen, is er sprake van een beeld als er “elementaire verbeelding” in doorwerkt. Dat houdt in dat ik een onderscheid heb gemaakt tussen (a) de *weergave* van de werkelijkheid in de tekst; en (b) de *verbeelding* van de werkelijkheid. Het verschil tussen beiden is dat ik bij de verbeelding van de werkelijkheid rekening houd met het feit dat de observatie van de werkelijkheid bemiddeld wordt door een archaïsch perspectief dat de werkelijkheid vertekent (DB 17). Hiermee kon in de tekst onderscheid aangebracht worden tussen de (zintuiglijke) werkelijkheid en de materieel-semiotische verbeelding. In de *materiële semiotiek* geeft een substantie betekenis aan een psychische dynamiek. Dat betekent dat het werk niet in de eerste plaats wordt opgevat als een uitvloeisel van ideeën, maar dat er rekening wordt gehouden met de corporealiteit of het ‘organistische’ karakter van de materiële semiotiek (DB 17). De materiële semiotiek brengt de materie; alles wat stolt, vloeit, vaporiseert, ontbrandt en oplost terug in de tekst.

De materiële semiotiek beschrijft de heterogene, discontinue dimensie van de taal; datgene wat niet gevangen kan worden in de geslotenheid van een linguïstische theorie. Kristeva verwees met het semiotische in de taal naar het moment dat het semiotische en het symbolische elkaar ontmoeten (1974) het semiotische is de nog ongearticuleerde en onbeaalde chaos, die voorafgaat aan orde, structuur, wet, en symbolisatie, en die verschijnt in de dynamiek, het ritme, de klank, en het gebaar in de tekst. Zij manifesteert zich het heterogene, de zelfvernietiging, de marginalisering, de grenserving, de perversie, de dooltocht, de fascinatie, de catastrofe, en in de herinnering aan het oneindige. Kirby (1997, 2009) liet zien dat de taal die opereert door differentie en waardebeoordeling, ofwel scheiding, niet kan worden gelimiteerd tot taal. Het teken is altijd zwanger van andersheid, van het

pre-talige, van materieel-semiotische processen, van wat in wording is, en nog niet is opgenomen in een vaste structuur. Scheiding en afscheiding zijn aan het lichaam en aan de taal inherente processen. Bachelard stelt daarenboven dat betekening niet het exclusieve domein is van de taal of het lichaam, maar ook aanwezig is in de dingen zelf—in de landschappen, de rivieren, in de vlam van een kaars. Het meer ziet.

Waar de metafoor in strikte zin begrepen wordt als de spanning tussen twee betekenis-lagen in de tekst, is de metafoor in de verruimde zin die Bachelard, Kristeva en Kirby suggereren een transpositie van de taal naar het lichaam en de wereld en andersom. Bachelard brengt de metafoor in verband met een “archaïsche” substantie die het teken openbreekt. Ik heb het poëtische beeld gedefinieerd als een plaats in de tekst waar de werkelijkheid vervormd wordt door de materieel-semiotische werking van het beeldmateriaal. De elementaire metafoor is vanwege haar materialiteit vatbaar voor het semiotische in de taal, en realiseert een overdracht. Bachelard geeft het teken een heterogene, dynamische minoraire status terug, die de wereld van de vaste betekenissen bedreigt met oplossing, duizeling, verval. Hij brengt het beeld in verbinding met de eeuwige erupties, ladingen, en onderbrekingen van de semiotische chora. In het subject veroorzaakt het materieel semiotische een *diffuus gevoel*, niet een conflict, zoals het oedipale theater met haar vaste voorstellingen dat is. De semiotische chora is de plek waar het subject zowel gegenereerd als vernietigd wordt, overweldigd, overspoeld, en soms weggevaagd door sensaties die de perceptie te boven gaan en affecten die de gewone aandoeningen te buiten gaan. De chora is een archaïsche plaats die nooit geheel door de taal geïntegreerd kan worden; voor Bachelard is het metaforisch proces dan ook meer dan een logische spanning op semantisch niveau. Het metaforisch proces maakt dat de taal interacteert met een elementaire wereld van aarde, water lucht en vuur, die voorbij het geheugen ligt in een peilloze diepte die de taal openbreekt. Volgens Jung en Bachelard (*ERR* 3, 38, 87, 106-108) zijn deze elementaire beelden het geformuleerde overblijfsel van talloze typische ervaring van onze voorouders, als het ware het psychisch bezinsel van talloze ervaringen van de dezelfde soort (Jung 1953). Bachelard behandelt de beelden echter, anders dan Jung, niet alleen als een overblijfsel van een evolutionair proces, maar als een involutie, die het evolutionaire patroon doorbreekt door “transversale communicatie tussen heterogene populaties” (Leven 2008: 100). De involutie creëert geen metaforen maar metamorfosen en transposities (*ERR* 170–171).

De materiële semiotiek van Bachelard geeft vlees en bloed aan het onverdraaglijke. Ze creëert mengingen van pijn en vuur, van menstruatie en modder, van het vloeien van water en het stromen van bloed, de lucht en de virussen, de koorts in het lichaam binnen en het allesverzengende vuur buiten. De materiële semiotiek is dynamisch en chaotisch: het is moerassig, vloeibaar, iriserend, elementair, en voortalig. Het vermengt de lichaamssappen met de rivieren, het slijm met modder, de slijmerige substantie van de baarmoeder met de gistende processen in moerassen en vennen, de hete tranen met lavastromen en bloedstromen, erupties en secreties. De aarde en het ploegen; het openrijten, eggen en breken; de duizeling en de val. De materiële semiotiek is dynamisch en chaotisch. Het vochtige en het

droge, het vaste en het vloeibare creëren semiotische processen die de taal overstromen. Wanneer het “onnoembare” door Haasse wordt vergeleken met het “moerassige”, wordt niet eenvoudig de ene term vervangen door een willekeurige andere, maar wordt het onverdraaglijke voelbaar gemaakt als een slijmerige, gistende substantie die de grenzen van de taal en het bewustzijn dreigt te overspoelen.

Via de materiële verbeelding zijn we op het spoor gekomen van het onzegbare in de tekst. De tot de verbeelding sprekende kracht van zowel *De verborgen bron* als *De ingewijden* komt voort uit het feit dat Haasse steeds dieper doordringt in de materialiteit van de verbeelding, die met name wordt bepaald door twee van de vier elementen: water en aarde. In een discontinue uitbarsting van materieel-semiotische erupties wordt de symbolische orde steeds opnieuw opengemaakt en treedt vernieuwing op in de totale verstarring waarmee *De verborgen bron* eindigde.

De elementaire metafoor heeft het vermogen om betekenis over te dragen op de plaats waar betekenis werd verloren. Die plaats waar betekenis verloren raakt verbindt Bachelard met een archaïsche diepte, die het subject in een constant minoritair-woorden plaatst. Volgens Bachelard ontregelt expressie het subject; het subject wordt opgenomen in de taal: “Thus, the spiralled being who, from outside, appears to be a well-invested centre, will never reach his centre. The being of man is an unsettled being which all expression unsettles” (PS 213–214). Als we lezen, zegt Bachelard, worden we onderbroken: we “wankelen in de taal”, onze ervaring stelt zich in dienst van het niet-menselijke, dat we niet beheersen en niet sturen, en evenmin denken kunnen. De wankelende identiteit van de lezer in de materiële semiotiek, is in overeenstemming met de “discontinue” tijd van iets en niets, creatie en destructie, die elkaar voortdurend afwisselen.

Toch creëert de materieel-semiotische polsslag van het kunstwerk veel meer dan een “blok van sensaties” (Deleuze & Guattari 1994: 176). Uiteindelijk mondt zij uit in een poeticaal argument. Elina/Helmuth met haar *becoming-earth* en haar allusies op volksreligie en sjamanisme, is niet alleen een esthetische figuratie, maar ook een conceptueel personage. Elina/Helmuth is het vlees en bloed worden van het denken. Anders dan in een discoursanalyse, die onder de tekst aanwezige ideeën onderzoekt, biedt de materiële semiotiek die de onder de tekst liggende beelden van massieve materie onderzoekt, weerstand aan iedere poging tot allegoriseren. Als alles is gezegd, blijft de figuur van Elina/Helmuth simpelweg staan. In heel haar groteske en verontrustende zo-zijn frustreert ze de neiging haar te essentialiseren tot het “oervrouwelijke”. Waar de allegorie zou moeten zijn is een aarzeling en een leegte—*onze* leegte. Reflectie op gender, klasse, en etniciteit is uiteindelijk niet genoeg om het kunstzinnige van kunst recht te doen (Buikema 2006). Ik heb laten zien dat een materieel semiotische lezing de materialiteit terugbrengt in de tekst en zo tot volledig andere uitkomsten leidt dan een discoursanalyse. Met het instrument van de materiële verbeelding reikt Haasse tot diep in de beeldenwereld van de taal, maakt voelbaar hoe de tekens zijn verbonden met de archaïsche, elementaire diepte van de semiotische chora. Met

het blootleggen van deze dieptestructuren en hun metamorfoaserende werking heb ik aangetoond dat Haasse in sterke mate is beïnvloed door Bachelards materiële semiotiek.

9.2 SPOREN VAN GEWELD

Haasse beschouwt haar oeuvre als een onderzoek naar bewustwording in de moderne tijd (Haasse 1965: 148–171, 2004a: 208). Zij stelt een ontologische vraag, namelijk de vraag wie of wat de mens is. Wat is haar “diagnose”? En waarom eindigt *De ingewijden* met de dood van Elina en de verschijning van Helmuth Sturm? De vraag is deze: Waarom liet Haasse de roman eindigen met een explosie die Elina doodt? Had Haasse genoeg van Elina? Zette zij een streep onder de excessieve kant van de Elina-figuur door via een granaat een einde te maken aan haar obsessies? De laatste gedachten in de roman zijn niet van Elina, maar van “iets in haar” (Elina)—een als demonisch beschouwd element met de naam Helmuth Sturm; de soldaat van de onderwereld (*DI* 390).

Dat wat men altijd als het “andere” in Elina had beschouwd, en vooral haar deelhebben aan, haar weten van de nachtkant van rouw en pijn en menselijke zwakheid in hun leven, scheen nu samen te smelten met het onberekenbare komen en gaan van de krankzinnige. (*DI* 131)

Ik kom tot een slotconclusie: Helmuth Sturm is de schaduw van Elina, zoals Echo de Ander is van Narcissus. De persoonsverdubbeling Elina/Helmuth in *De ingewijden* is een herhaling van de persoonsverdubbeling Elin/Jurjen in *De verborgen bron*. Het geweld in *De ingewijden* kan gelezen worden als een ultieme poging om de scheiding tussen het bewustzijn van de moderniteit en haar onbewuste Ander, die reeds in Jurjen/Elin aan de orde werd gesteld, nogmaals te onderzoeken, nu dringender. De verificatie of we een toekomst hebben (Haasse 1965: 155), loopt uit in het echec, namelijk in: “de raaskallende representant van een nieuwe ‘mannelijke’ mythologie” (Haasse 1965: 156), een fascistische soldaat wiens bewustzijn volledig instort. Als de fascist het demonische element van Elina is, dan moet het fascisme in *De ingewijden* begrepen worden als de keerzijde van Elina’s sjamanisme. In het onderstaande onderzoek ik hoe Haasse die omkering tot stand brengt en ga ik in op wat zij daar mogelijk mee wil zeggen.

In de eerste plaats stel ik vast dat in Helmuth Sturm een specifiek mannelijke wedergeboorte wordt gevierd: *de zelfgeboorte door het vuur*. Niet de eigen dood en wedergeboorte staan op het spel, maar de wedergeboorte door het doden van anderen. Het gaat, aldus Theweleit, bij dit soort mannen om de extase van het vuur, om goddelijke misdadigheid en de geoorloofde transgressie naar de pure kwaadaardige misdaad, als weg tot psychische heelheid (Theweleit 2009: 113, 2015). Al wat die transgressie blokkeert kan slechts door de gruwelijke straf van een vlammenzee bezworen worden. Dit brengt ons terug tot de kern van de onderzoeksvraag: waarom laat de schrijfster het menselijke bewustzijn, dat de kern

vormt van haar romaneske onderzoek, volledig desintegreren in het laatste personage—een psychotische soldaat—en wat zegt die desintegratie met terugwerkende kracht over de roman en het centrale thema van de inwijding?

Het is opvallend dat het geweld, de brandstichting, moord, miskramen, perversies, en misdadigheid in *De ingewijden* in de recensies niet zijn opgemerkt. Kan het zijn dat we het ostentatieve geweld niet krijgen ingepast in het vigerende beeld Hella S. Haasse? Toch liet Haasse aanwijzingen na. In “Sporen van geweld”, een essay dat in opdracht geschreven werd voor het literaire tijdschrift *De gids* in 1965, doordenkt zij de betekenis van de Tweede Wereldoorlog in de menselijke ontwikkelingsgeschiedenis. In de inleiding van dit essay stelt Haasse dat schrijven over oorlog en bezetting in de Nederlandse literatuur alleen maar zin heeft in zover het een onderzoek naar de verwerking van het thema betreft, en die verwerking moet iets wezenlijks meedelen over het bewustzijn (Haasse 1965: 154). Geweld, vernietiging, gevangenschap, verraad, onrecht, zijn volgens haar tekens van iets anders. Het zijn symptomen van ingesloten en bedreigd zijn, ziekteprocessen en bezweringsformules, persoonsverdubbeling en de onmogelijkheid tot wezenlijk contact, het “buiten de orde zijn” en de ondergang van het bewustzijn (Haasse 1965: 154–155). Het essay opent met een citaat uit Hermans’ *De tranen der accacia*’s: “Jij praat altijd over oorlog, nog aldoor ... Ik wilde eigenlijk helemaal niet weten hoe jij over de oorlog denkt. Ik wilde iets van jezelf weten” (Hermans geciteerd in Haasse 1965: 148). De eis tot zelfkennis zet de toon van het essay. Wat komen we te weten als we de grote naoorlogse romans met deze eis in het achterhoofd herlezen?

Hermans exploreert, aldus Haasse (1965), “het lot van de kleine mens, die uit een droom van avontuur en heroïek ontwaakt” en tot het besef komt dat hij gebruikt en vernietigd is, zonder te weten door wie en waarom (1965: 158). Reve peilt in *De avonden* de stilstand in zichzelf en anderen, en laat in *Werther Nieland* en *De ondergang van de Familie Boslowits*—door de ogen van een puber—zien dat mensen niet zijn opgewassen tegen de destructieve grote werkelijkheid van oorlog en bezetting (Haasse 1965: 161). De oorlog blijkt een diep, onder de oppervlakte van de “gewone” werkelijkheid voortwoekerd proces te zijn dat zich buiten bereik van het bewustzijn bevindt; “dat slechts alledaagsheid of theorieën van het Hogere kent, het platte vlak, of de abstractie” (Haasse 1965: 162). Het gaat volgens Haasse steeds opnieuw om één ding: om het onvermogen *de werkelijke aard* van het gebeuren te begrijpen. Mulisch tracht, aldus Haasse (1965), de “‘grote’ werkelijkheid”, waar te nemen en “processen van bewustzijnsverruiming” (164) op gang te brengen. Ook Mulisch realiseert zich echter dat het intellect te kort schiet in het begrijpen van de werkelijkheid (Haasse 1965: 164). Haasse richt bij haar bespreking van Mulisch de aandacht op de mens wiens verbale patronen en gedragingen worden ingegeven door wat Theweleit een “panische angst voor vermengingssituaties” aan de lichaamsranden noemde (Theweleit 2009: 108); op de mens die alles wat vloeit, vrouwelijk, welvend en week is, verstoten heeft uit het bewustzijn en daarvoor in de plaats de straffe discipline, de geoorloofde oorlog, de machine, en het lichaamspantser heeft gesteld. In *Wat gebeurde er met sergeant*

Massuro? van Mulisch verstart een militair tot geaderd gesteente, een fossiel van Middel-eeuwse Europese barbaarsheid en primitiviteit (Haasse 1965: 165). In *De versierde mens* ziet de bestuurder van een kamikaze-torpedo de “reusachtige biologische mutant” van de toekomst: “een ontbindend monster met wolfsogen en christushanden, een ruimte voor zijn ogen en een landkaart onder zijn schedeldak, onzichtbaar geworden onder de wapens en de werktuigen van zijn diepe geloof, een brullende boom van licht, een brandstapelgod” (Mulisch geciteerd in Haasse 1965: 165–166). Deze mutant is dezelfde, aldus Haasse, als de “nieuwe Adam” die Mulisch in *Voer voor psychologen* voorziet als een “ontzaglijk wezen van ijzer, radiogolven, rubber, baksteen, elektriciteit, beton, vuur, gammastralen, aluminium, benzine, plastic” of de geworden gemeenschap van aardebewoners (Haasse 1965: 166). En zij citeert uit *De zaak 40/61*, precies dat fragment dat de eis tot zelfkennis onderstreept:

Ik zie zowel hem, mijzelf als de anderen in een feller licht. En het merkwaardige feit doet zich voor, dat de contouren daarin onscherper zijn geworden. Er zijn verglijdende overgangen tussen hem [Eichmann] en mij, de anderen en hem, mij en de anderen, maar ook tussen hem en de doden, de doden en mij, de anderen en de doden, schittering, dwalende plekken... (Mulisch geciteerd in Haasse 1965: 167)

Met Reve, Mulisch en Hermans lijkt Haasse te suggereren: let op, mijn personages—een classicus die erotische bevrediging zoekt in het gebied dat zijn moeder vanaf haar ziekbed regeert; een verslindende moeder die de tanden van haar zoon onder haar kin draagt; een moderne westerse vrouw die tracht de oervrouw in zichzelf te ontketen, en die een desastreuze invloed heeft op een ruraal Kretenzisch dorp; een soldaat, die op het altaar van de brandende stad de geboorte van “de ingewijden in het mysterie van het bloed” (*DI* 416) viert; en meisje dat het “eerste bloedmysterie” in zichzelf ervaart—zijn in de wereld en “lijden aan van alles, maar niet in de eerste plaats aan berouw of spijt.”

Een materieel semiotische analyse laat weinig heel van het beeld van Haasse als een “dames-auteur” voor de betere standen. Het gaat Haasse niet om een romantisch narratief, zoals Goedegebuure (2010) suggereert, maar om de inschrijving van uiterst gewelddadige *affecten* die in de post-Tweede Wereldoorlog periode hun intrede doen in de cultuur en dus ook in de literatuur. Ik heb er in het voorgaande op gewezen dat affecten de vaste organisatie van visuele percepties, emotionele affecties en opinies ontwrichten, en dat zij uitstijgen boven wat in de ons bekende antropocentrische wereld kan worden weergegeven. Haasse beschrijft geen individuen, maar kneedt affecten van klei en water, van wind en harde granieten aarde, die a-subjectief zijn, als een bewustzijnsstroom zonder “ik”. Ik stel vast dat deze affecten bij Haasse—evenzo als bij de naoorlogse auteurs die zij bespreekt—niet individueel bepaald, maar collectief zijn. Zij includeren een “wij”. De personages uit *De ingewijden*—de pervers (Gosschalk); de psychoticus (Helmuth); de symbioticus (Jur-

jen); de sjamaan (Elina); en het narcistische meisje (Jessica)—symboliseren en becommentariëren de (neofascistische) situatie van de moderne westerse mens. Helmuth Sturm is geen *fremdkörper*, maar een collega van de soldaat uit Hermans' *Behouden huis*; een collega van Norman Corinth uit *Het stenen bruidsbed*; en een onderdeel van het "lichaam zonder organen" (Deleuze & Guattari 2007) zoals dat verschijnt in Mulisch' *Sergeant Massuro*, *De versierde mens*, en *De zaak 40/61*. En allen zijn verwant aan de kampbewaarder uit de grote post-humane Tweede Wereldoorlog roman *De Welwillenden* (Littell 2006).⁵³

Theweleit wijst erop dat we de grote romans die zich met het fascisme hebben beziggehouden, steeds opnieuw moeten lezen, niet opdat we tot bewustzijn komen, maar om te ervaren dat het fascisme, zoals Wilhelm Reich in *Massenpsychologie des Faschismus* liet zien (Theweleit 1985: 124) uit wensen is voortgekomen, niet uit illusies, en om te ervaren dat ze met het eigen onbewuste gaan corresponderen (124). Alleen zo is het aldus Theweleit mogelijk het eigen onbewuste niet te verdringen in de positie van de alwetende wetenschapper, maar de geschiedenis van het fascisme te doorleven, "zodat de geschiedenis begrijpelijk wordt *via een ervaring van het onbewuste*" (1985: 124). Volgens Theweleit, Mulisch, Haasse, Hermans en Reve is het onmogelijk het fascisme te begrijpen als iets "dat jezelf totaal vreemd is, of, in de woorden van Walter Benjamin; 'Wat men wil vernietigen dat moet men niet alleen maar kennen, om het goed te doen moet men het ook gevoeld hebben'" (Theweleit 1985: 124). Literatuur confronteert ons met deze persoons- en bewustzijns overschrijdende affecten, en deze ervaring maakt *De ingewijden* een roman van een ongehoorde actualiteit. *De ingewijden* laat zien dat het denken van onze tijd uiterst gewelddadig is. *De ingewijden* registreert de onder het bewustzijn losbrekende affecten, en sust ze niet.

Haasse (1965: 166) stelt dat oorlogvoering en geweld in de moderne Nederlandse literatuur duiden op een fase van innerlijke chaos en kwellingen die voorafgaat aan een bewustwording. In *De ingewijden* en in "Sporen van geweld" laat zij zien dat er geen enkele garantie is of de tweede fase van de bewustzijnsverruiming bereikt wordt (Haasse 1965: 167). Tegenover de geestelijke verruimingstactiek—ontkennen van de persoonlijkheid, de tijd zien als een ontbindende kracht, alles relativeren, homerisch schaterlachen om de ironie van het lot—moet de twintigste-eeuwse mens de verdieping van zijn bewustzijn aandurven; de herkenning van zichzelf in de "vijand", de anti-mens in zichzelf, en moet het inzicht geboren worden in zijn eigen aandeel in het scheppen van een tegen-aarde, een anti-historie (167). Mulisch laat, aldus Haasse, in *De zaak 40/45* vergelijkende overgangen zien tussen zichzelf en Eichmann, en Eichmann en de doden. Ook in haar grote post-Tweede Wereldoorlog roman *De ingewijden* laat Haasse het menselijke bewustzijn desin-

⁵³ *De welwillenden* is gebaseerd op de lectuur van *La campagne de Russie* (1944) van de Belgische fascist Leon Degrelle. Degrelle, die twintig jaar jonger is dan de *Freikorps*-soldaten die Theweleit onderzocht, blijkt precies dezelfde gedragingen en verbale patronen te hanteren, gegroepeerd rondom de panische angst voor "vermengingssituaties aan de lichaamsranden" (Theweleit 2009: 109).

tegreren. In zowel “Sporen van geweld” als in *De ingewijden* onderzoekt Haasse de verduistering, zo niet de zeer reële mogelijkheid van een totale vernietiging van het menselijk bewustzijn (1965: 149).

Ik kom tot de conclusie dat Haasse met de desintegratie van het bewustzijn in een fascistische soldaat—de verwoestende Ander van Elina—afscheid neemt van een haar fascinerend vitalisme, dat in Elina gestalte kreeg. Als kunst altijd het resultaat is van een ervaring in gevaar te zijn geweest, van een ervaring helemaal tot het uiterste doorleefd te hebben, tot waar geen mens verder kan gaan, dan is Haasse met het conceptuele personage Elina tot het einde gegaan, tot waar haar donkere schaduw verschijnt, in Helmuth, zoals Dorbeck in Osewoudt, en Mefisto in Faust.

Fascisme is een onder de oppervlakte van de “gewone” werkelijkheid woekerend proces, dat zich buiten bereik van het bewustzijn bevindt. Een gevaarlijke materie die met geweld de wereld tracht te onderwerpen en die het lustprincipe ombuigt naar het pijnprincipe (Theweleit 2008:113). Haasse tracht evenals Kundera het ‘ik’ te vangen in de roman, en daarmee de essentie van onze bestaansproblematiek te doorgronden. De opkomst van de “posthistorische mens” (Haasse 1965: 10, 150) begint, zo laat Haasse in *De ingewijden* zien, met het vitalistische verlangen naar “groots, meer en anders”. Haasse plaatst deze spectaculaire neiging tot grandiositeit niet buiten zichzelf. In *Zelfportret als legkaart* beschrijft Haasse dat zij—in de meimaand van 1940, toen de vliegtuigen boven haar hoofd dreunden en de lichtbundels de zwarte hemel boven Amsterdam aftastten—zich iets realiseerde, namelijk het werkelijk worden van een “universeel gevaar” dat nog iets meer was dan zijn manifestatie in “de vijand”:

Wat ik later met harde spijkerlaarzen aan door de straten zag stampen, op tanks en vrachtwagens voorbijrollen, waren voor mij niet in de eerste plaats de vertegenwoordigers van één bepaald vreemd vijandig volk, maar de personificatie van een universeel gevaar, van een mentaliteit die, in min of meer aangelengde vorm, waarneembaar was bij een groot deel van de mensen die ik kende of gekend had, ook—en dit was de bitterste maar tegelijkertijd waarschijnlijk de meest heilzame ervaring van alle—in mijzelf. Vanaf het ogenblik dat ik mij dit bewust werd, had ik gekozen, eens en voor altijd. Ik kwam in verzet, maar dit verzet gold vooral het gevaar in *mij*. Ik kweekte weerbaarheid, met mijn eigen ongeest, anti-geest als vijand nr. 1. (ZL 153, cursivering in origineel)

Haasses materialisme heeft klassiek humanistische en Europese wortels. Uiteindelijk de-territorialiseert het “ik” niet. Haar analyse laat zien dat het wezenloos samenvallen met affecten en percepten leidt tot een totale ontketening van de onderwereld. Haar romaneske onderzoek is een onderzoek naar onze weerbaarheid tegen een anti-geest die zij in *Zelfportret als legkaart* (1954/1963) als haar eigen bezit herkent. In feite ging het in de gaskamers en concentratiekampen, aldus Haasse (1965: 148) om de ontketening van een anti-geest,

om de vernietiging van het oude kabbalistische symbool voor de eeuwigheid in het menselijk bewustzijn:

Maar bij de gaskamers en de slavenkampen ging het in wezen om iets heel anders: om het gewelddadig breken van het kristal, om het verdelgen van de onnoembare eeuwigheidsfactor x in het menselijk bewustzijn; daar werd door massale moord, los van oorlogsvoering, maar met die oorlogsvoering als dekmantel, een precedent geschapen voor een onmenselijk gebruik van menselijke wezens, zicht geopend op een volstrekt andere inhumane wereld. (Haasse 1965: 149)

De “onnoembare eeuwigheidsfactor x” manifesteert zich op het grensgebied van de ons bekende driedimensionale werkelijkheid en een “onbeschrijfelijke,” andere werkelijkheid (Haasse 1965: 150).⁵⁴ De mens voor wie x niet meer geldt, is een volslagen andere mens geworden, vergelijkbaar met de “vierde mens” van Alfred Weber of de “posthistorische mens” van Roderick Seidenburg (Haasse 1965: 154). De “posthistorische” mens is, in de termen van Theweleit (1985), de mens die het lichaam, het onbewuste, en het andere gender niet langer verdraagt. Die posthistorische mens komt in *De ingewijden* tot verschijsning als de nachtkant van Elina zelf: “De oorlog”, zegt Haasse (1965), “is de drempel die ons voorgoed scheidt van een vroeger waarin men het zich nog kon veroorloven dit niet te weten” (150). Die drempel van het weten is Haasse in *De ingewijden* overgegaan. Wat daarna verschijnt, heeft iedere allure van een nieuw matriarchaal Utopia verloren.

Op *De ingewijden* volgt *Cider voor arme mensen* (Haasse 1960/2007). Weer strandt een reizigster in een afgelegen gehucht. Elina, de moedergodin Demeter op het oude Kreta, is Marta geworden, een maatschappelijk werkster die door autopech is gestrand in een verarmde mijnstreek in België. Marta, heeft iedere zucht naar grandiositeit en deterritorialisatie achter zich gelaten. Marta heeft volstrekt geen invloed meer, noch op haar Gosschalk-achtige minnaar, noch op de vrouwen in het in zichzelf gekeerde dorp:

De vrouwen waren niet vriendelijk en niet nieuwsgierig, hun zwijgen vormde een volstrekt onoverbrugbare kloof. Hun stilte was die van een andere wereld, een andere orde der dingen. Marta was zich diep bewust van haar vreemdheid hier. Zij was komen aanwaaien uit de verte, een bewoonster van dezelfde planeet, maar ademende en bewoog in een sfeer die voor de mensen van dit huis onbereikbaar was als het licht binnen in een duikersklok. (Haasse 1960/2007: 25)

⁵⁴ In *Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution* (vertaald als *De nieuwe mens*) spreekt ook Francis Fukuyama over een “factor X”, die niet is te reduceren tot één van de menselijke eigenschappen (vrije wil, verstand, taal, bewustzijn, emoties, etc.), maar die samenvalt met “de vereniging van al die eigenschappen” (Fukuyama 2002). De factor X is het complexe geheel dat de mens is.

Pas in 2000, met het verschijnen van de roman *Fenrir*, neemt Haasse het matriarchaal utopisme weer op, maar deze keer is er geen adaptatie maar een kritische verwerking van het matriarchaal utopische element. Voor *Fenrir* put Haasse uit de Oud-IJslandse heldenliederen en saga's die haar altijd zijn blijven fascineren. Fenrir is de unheimische "wereldwolf", de zoon van Loki, de Noorse god van de chaos. Het conceptueel personage Elina heet nu *Edith* en is pianiste. Zij is verbonden met de wereldwolf in de letterlijke zin dat zij wolven houdt op het landgoed van Huize Breidablick (een nieuw Breskel) in de Ardennen. Haar vader is een van Duitse sympathie verdachte (gestorven) wetenschapper die zich bezighield met de Noorse mythologie. Hij wordt door Edith geïdealiseerd, maar door een bastaardzoon in een kwaad daglicht gesteld. Elina is in *Fenrir* wederom gesplitst in twee: de "moeder van de wolven", Edith Waldschade, waarin we sporen van de "moeder van de bomen", Elina Breskel herkennen, en haar zus, Gerda Blanck. Gerda sticht—tot ontzetting van Edith—een natuurgodsdienstige "Oerheem-beweging" op Breidablick, die lijkt op de enclave van Elina in *De ingewijden* en die veel Vlaams Blok-sympathisanten interesseert. Het personage Elina wordt in Gerda tot een banale new-age goeroe. Weliswaar staat Gerda's Oerheem-beweging in de donkere bossen rondom Huize Breidablick op afstand van Elina's geheimzinnige enclave in het dorp onder de Ida, maar zij stamt uit eenzelfde bron: een fascinatie voor het met symbolen omgeven oer-vrouwelijke en de alliantie met het fascisme. In *Fenrir* wordt expliciet gemaakt wat in de dubbelfiguur Elina/Helmuth als in een kiemcel aanwezig was, maar dat door ons vooralsnog niet gelezen is. Haasse verafschuwt de pervertering van de Oud-IJslandse heldenliederen en saga's door de nazi's en door extreemrechts. Dat wil niet zeggen dat zij de Noordse symboliek niet, in woorden uit *Fenrir*, "in wezen groots" vindt (Haasse 2000a).

Ik kom tot de conclusie dat Elina het resultaat is van een ervaring in gevaar verkeerd te hebben, van een obsessie tot het uiterste doorleefd te hebben. Mijn conclusie is dat Haasse het conceptuele personage Elina—zijnde een figuur in Haasse en in onszelf—uiteindelijk heeft prijsgegeven aan de granaat van Helmuth Sturm, omdat zij gaandeweg ontdekte dat zij in Sturm de schaduwzijde van Elina had gecreëerd. Daar had zij een hele roman voor nodig. "Van veel wat ik heb geschreven, heb ik pas later de werkelijke bedoeling begrepen", zegt Haasse in een interview met Max Pam (Truijens 1994: 20). Ik denk dat het besef dat de enclave van Elina in het verlengde ligt van de Oerheem-beweging van Gerda Blanck en daarmee fascistoïde trekken krijgt, een van die dingen was waarvan Haasse pas later doordrongen werd. *Fenrir* is de verdere doordenking van een tendens in Elina/Helmuth—in de woorden van Haasse (2000a): "Menschelijke domheid, wreedheid, hebzucht vormen samengebald een zwart monster, dat het licht van de rede bespringt en verslindt." *Fenrir* is:

De verschrikkelijke oerwolf die de zon verslindt. Het begin van een lange nacht, een ijsijd. Maar niet het einde van de wereld. Er wordt een nieuwe zon geboren. Alles herleeft, mens en dier, goed en kwaad. En dus ook *Fenrir*. Het is een eeuwige kringloop. (Haasse 2000a)

Het fascisme is in de ogen van Haasse geen uitzonderingsfenomeen, maar maakt deel uit van de geschiedenis van de voorbije eeuw. Het is een blijvend element in onze westerse cultuur. Na ieder exces volgt een periode van uitputting, een *ijstijd*, waarna het ijs weer vloeibaar wordt en waarin, op de golfslag van het opnieuw ontketende “lichaam zonder organen” (Deleuze & Guattari 2007: 165), de volgende excessen worden voorbereid. Helmut is deel van Fenrir, deel van Elina, en deel van de westerse mens. Wat Haasse uiteindelijk bedoelt met de “on-persoonlijke glorieuze en verschrikkelijke ondergrond van het bestaan” (WV 32) kan nu beantwoord worden: die ondergrond wordt gesymboliseerd door het altijd weer oplevende fascisme. De metaforische Fenrir, die de zon verslindt, is een “afstemming op het onverdraaglijke, het verblindende, de incest, de zon, op wat geen enkele conventie, code of contract kan verdragen” (Kristeva 1991: 40); een beweging van het onnoembare naar datgene wat beschreven kan worden—een verschrikkelijke reis van het onzichtbare naar het zichtbare. Met Elina is Haasse die reis tot het einde aangegaan. Elina wordt opgevolgd door vrouwen die zich bewust zijn van hun gebrek aan invloed: Marta in *Cider voor arme mensen* en Edith Waldschade in *Fenrir*. De schaduwzijde van Elina is de fascist Sturm. De nachtkant van Edith Waldschade is de new-age goeroe Gerda Blanck, wier Oerheem-beweging de belangstelling heeft van extreemrechts. Haasses symptomatologie stelt vast dat de new-age beweging in de jaren zeventig van de vorige eeuw opkomt en dat extreemrechts terzelfder tijd opkomt. Beide bewegingen interpreteert zij als een afstemming op een semiotische onderstroom. De vrouwelijke sjamaan Elina is een onmogelijkheid: zij wordt niet wezenlijk bedreigd door de symbolische wet van Stephandidakis, maar door een perverse tendens in zichzelf. Het personage Gerda Waldschade en haar Oerheem-beweging op landgoed Breidablick vormen een kritische en verdere doordenking van die tendens. Niet het patriarchaat, maar de perversering van een “in wezen groots” gedachtengoed door extreemrechts, maakt een dergelijke met een vitalistisch verlangen naar groots en meeslepend leven verbonden figuratie in het oeuvre van de erudiete Haasse ónmogelijk.

Haasse is ondubbelzinnig in haar oordeel. Mensen kunnen zich volgens haar op twee manieren transcenderen: “door een innerlijk groeiproces, of door zich te laten conditioneren van buitenaf” (Haasse 1965: 145). Waar Haasse postuum op wijst is het volgende: De soldatenman, die door Theweleit (1985) treffend wordt omschreven als “een gevoelsinvalide in een karakterpantser”, vond weliswaar zijn opkomst in de periode van het opkomende nationaalsocialisme, maar hij is met de ondergang van het Derde Rijk niet verdwenen. Hij heeft sindsdien een nieuwe bloeitijd ondergaan. De in *De ingewijden* onderzochte vraag—namelijk wat het patriarchaat betekend heeft voor het lichamelijke en geestelijke leven van de Europese mens—loopt uit op het door en door masculiene beeld van de fascistische held. Theweleit liet in *Männerphantasien* (1977–1978/1985) en in *Das lachen der Täter*. Brevik u.a. (2015) zien dat de fascistische held geen uitzondering is, maar een product van een welbepaald patriarchaal wereld- en mensbeeld. De met dit mens- en wereldbeeld verbonden opvoedingsmethodes, induceerden een totaal verstoorde verhouding tot

het lichaam, de etnische Ander, het andere gender, en de niet-menselijke natuur—niet als uitzondering, maar als regel (Theweleit 1985). Haasses post-Tweede Wereldoorlog roman is van een grote actualiteit: transgressie tot geoorloofde goddelijke misdadigheid is inmiddels geen specifiek Europees literair fenomeen, maar een mondiaal politiek fenomeen gebleken. Het manifesteert zich in de Amerikaanse korporaal Charles Graner, die zich in de Abu Ghraib gevangenis liet fotograferen boven doodgemartelde gevangenen; in de Tsje-tsjeense commandant Sjamil Bassejev; in een islamitische zelfmoordterrorist; een Tamil-strijder; een Rwandese pleger van genocide; in Boko Haram; in een naamloze man die in Sierra Leone armen afhakt; in Anders Breivik en zijn ontstellende massamoord op negen-en-zestig jongeren op het eiland Utøya; in de genocides op de Koerden, de Armeniërs en de moslims in Sarajevo; in de naamloze daders van de terroristische aanslagen van New York (2001), Madrid (2004), Londen (2005), Reyhanli (2013), Parijs (2015), Berlijn (2016), Christchurch (2019) en Sri Lanka (2019). In de bombardementen op Aleppo; de gifgasaanvallen op burgers in Douma; en in het mens- en wereldbeeld van Trump, Poetin, Orbán of Erdogan als vertegenwoordigers van de nieuwe politisering van een fascistoïde geestesgesteldheid. In het gepantserde lichaam van een door een patriarchaal wereld- en mensbeeld gevormde soldaat, in al zijn fascinerende en wrede schoonheid geschilderd door de magisch realist Pyke Koch in *Zelfportret met zwarte band* (1937), zit het fascisme vlak onder de oppervlakte. Er is maar weinig voor nodig om het te doen ontwaken.

De symbioticus, de sjamaan, de kunstminnaar en het vallende meisje uit *De ingewijden* zijn de atleten het transcendentaal empirisme van Deleuze: *ze willen de wereld te laten resoneren in een zelf, dat leeg is gemaakt*. Voortdurend lopen binnen- en buitenwereld in elkaar over. Alle ingewijden hebben een gevoel van missende lichaamsgrenzen. Ze zijn een “mens die zich schijnt uit te zetten tot een tegenwoordigheid die de wereld vult” (DI 320). Ze zoeken de extatische oplossing van de grenzen tussen zelf en wereld; ze zoeken wijd en nameloos te worden. Deze ik-loze weidsheid is eveneens een existentieel kenmerk van de fascist Sturm. Kern van Helmuth Sturm is de verbinding met “het kwaad” dat kookt in de wereld—de aarde, de stad—én dat kookt in zijn eigen innerlijk. Helmuth is gespleten in gloeiende lava vanbinnen en een pantser vanbuiten, dat de broeiende soep maar nauwelijks omvat. Hij onderscheidt zich in die gespletenheid niet van Gosschalk, Elina en Jessica, maar is het excès van een onderstroom die in alle personages leeft. Zijn “gevangen stromen” zoeken een uitweg, en Sturm is doodsbang voor de naderende uitbraak ervan. De openbarstende aarde en de brandende stad verkrijgen hun intense verschrikking omdat ze de mogelijkheid voorspiegelen van een uitbraak van zijn eigen innerlijke stromen. Als het eigen innerlijk overmachtig wordt, als de aarde zich opent, als de stad een brandend altaar wordt en haar kolkende stromen het lichaam van Helmuth bereiken, dan wordt ook hij vernietigd. Om te overleven veruitwendigt hij alles wat hem van binnenuit bedreigt; al wat vloeit en stroomt, en “dat alles tegelijk in opperste extase” (DI 366). Alle gevaren nemen twee vormen aan, die nauw met elkaar verbonden zijn: *het vloeibare* en *het vrouwelijke*. Helmuth is reeds bij leven opgegaan in een gigantisch lichaam zonder organen. Haasse liet

in *De ingewijden* zien dat wat de overwinning op het vloeibare en het vrouwelijke verbindt, de belofte is, van een radicaal nieuw begin; het visioen van een nieuwe revolutionaire orde en een nieuwe, post-humane mens.

Haasse liet in *De ingewijden* een onderzoeksverslag na dat van belang is voor ons begrip van de totalitaire impulsen die hun comeback maken op de drempel van de eenentwintigste eeuw. In een tijd “voorbij de grote verhalen,” is het fascistische lichaam opnieuw gaan spreken. Haasse, altijd genuanceerd, laat in *De ingewijden* en *Fenrir* zien dat het fascisme zijn weg zoekt tussen links en rechts, als een “derde weg”, als een alternatieve, antiliberaal, anti-intellectuele vorm van idealisme die zich zowel afspeelt in de “bewustwordingsindustrie” van zweethutten, sjamanen, wicca’s en andere new-age bewegingen, als in de opkomst van nieuw rechts. Theweleit wijst erop dat de zich te kort gedaan voelende burgers die opnieuw het populisme omarmen, gewone mensen zijn, die het beste voorhebben met hun buurt, hun kinderen, en hun familie, maar die intellectueel totaal niet in staat zijn het affectieve appél van het fascistische vocabulaire te weerstaan. Haasse laat in *De ingewijden* zien dat onze gevoeligheid voor het fascistische “revolutionaire elan” zich niet afspeelt op het niveau van het bewustzijn. Integendeel. Het fascisme is een ideologie van het lichaam én van het lichaam zonder organen. Van het bewustzijn losgezongen affecten leiden—zonder bewustzijn—in de Nederlandse literatuur niet tot *pure bliss* (Deleuze 2002: 27), maar tot een reis naar het diepst van de nacht.

Als we Haasse lezen door de lens van Bachelard en Theweleit, dan wordt duidelijk hoe actueel haar denken en schrijven nog altijd zijn. Ze maken zichtbaar dat het fascistische, totalitaire lichaam een lichaam zonder organen is (Deleuze & Guattari 2007: 166), dat verlangt naar het onzichtbaar en ononderscheidbaar worden (“*becoming-imperceptible*”). Het verlangt naar de verdwijning van het zelf en de Ander, de verdwijning van afwijkende levensvormen inbegrepen. Haasse heeft de universele soldaat in Helmuth Sturm op indrukwekkende wijze gestalte gegeven, maar ook laten zien dat hij de donkere kant is van een van nostalgie doortrokken magisch idealisme zoals dat gestalte krijgt in Elina, de postmoderne sjamaan.

9.3 DE FACTOR X VERSUS DE POST-HUMAN

Haasse staat ambigue tegenover het opgeven van de mens in het transhumanisme. Zij onderscheidt vier lagen (ZL 10–11) in het menselijk bestaan: (1) de fysieke wereld; (2) karakter en sedimentatie, continuïteit, permanentie in de tijd; (3) relationaliteit; en (4) de factor x—de “eeuwigheidsfactor” die gelijk staat met een moreel geweten (Haasse 1965: 149). Dit morele geweten is een vorm van permanentie in de tijd, die kenbaar wordt gemaakt in de belofte, de trouw, de getuigenis. Het is een permanentie die we alleen kunnen waarmaken door tegen iedere karakter- en sedimentatievorming in te gaan, bijvoorbeeld door trouw te zijn. Ik kom tot de conclusie dat er een spanning zit tussen de eeuwigheids-

factor x en het verlangen te deterritorialiseren. In de factor x zit ook een vorm van sedimentatie, namelijk in de belofte, de trouw, de getuigenis, die consequenties heeft voor mijn handelen. Deze factor x kan alleen gerealiseerd worden door tegen de vitaliteit van de levenskrachten *in* te handelen. “Ik getuig voor deze zaak”—in de betekenis van “hier sta ik voor”—vergt niet een rizomatisch opgaan of vitalistisch meebewegen, maar een verticalisering: “hier sta ik, ik kan niet anders”.

De *post-human* die niet langer vanuit het onderscheid *physis/logos*, maar vanuit een *bios/zoë* dichotomie ageert, kan heel goed vanuit die factor x worden bekritiseerd: het nomadisch, open, intra-actieve subject is niet zomaar een gebeurtenis die het leven viert—*absolute immanence, complete power, complete bliss* (Deleuze 2002: 27). Het subject moet ook de spanning kennen ten opzichte van de “onnoembare factor x”, naar iets waar je trouw aan bent, of in gelooft. Hier komen andere elementen in het geding dan decentring, pluralisering, de-essentialiseren, minoritair-worden, uit de moleculen die je bent deeltjes vrijmaken, etc. Haasse laat zien dat het centrale probleem van de proclamatie van de meervoudige identiteit (en de aangekondigde geboorte van de *post-human*) is, dat zij onvolledig is.

De traktaten van Deleuze en Guattari staan vol met getuigenissen: “Becoming-intense” (Deleuze & Guattari 2007: 256); “How do you make yourself a body without organs?” (Deleuze & Guattari 2007: 165); “Treatise on nomadology” (Deleuze & Guattari 2007: 387); “The possible or I shall suffocate” (Deleuze & Guattari 1994: 177). “Art wants to create the finite that restores the infinite” (Deleuze & Guattari 1994: 197). Deze oneindigheid heeft “eeuwigheidsfactor x,” of is “een monument” (Deleuze & Guattari 1994: 176–177), niet iets waarvoor je zomaar switcht, naar bijvoorbeeld een carrière bij de SS. Ambiéren we die carrière toch, dan moet je vanuit het dominante discours van essentiële heterogeniteit van meervoudige subjectposities zeggen: Goed zo! De-essentialiseer, pluraliseer! Open! Vanuit moreel perspectief echter, zo legt Haasse ons voor, kijken we daar toch anders naar. Ik wil aannemen dat in het nieuw materialisme en in het verlengde daarvan, het transhumanisme, de factor x voorondersteld wordt. In het hoofdstuk “Nieuw materialisme” heb ik laten zien dat die factor bijvoorbeeld in de notie van A LIFE, of in de “eenstemmigheid” van het zijnde kan worden gevonden. De vraag blijft echter: hoe belangrijk is de proclamatie van de verstrooiing, de flexibilisering, de de-humanisering en wat blijft er dan over? Precies dat wat overblijft, is wat Haasse de factor x noemt, namelijk de tegelijkertijd singuliere en essentieel relationele basis van de menselijke ervaring met iets dat hem transcendeert. De factor x plaatst een kritische noot bij de heterogeniteit van meervoudige subjectposities.

Het gaat erom de teksten te verstaan en wat daarin aanwezig is tot zijn recht te laten komen in al zijn complexiteit, maar daar zit wel een lastige vraag. Waar het op neerkomt, is dat Haasse, evenals Mulisch in *De versierde mens* (Haasse 1965: 265), een aantal kanttekeningen plaatst bij de “reusachtige biologische mutant”; de *post-humane mens*. Achterstevoren naar de toekomst lopend, laat zij zien dat er tussen “the human” en “the post-

human” grote interne spanningen zitten. Als we Haasse lezen door de lens van de materiële semiotiek van Bachelard en Theweleit, dan wordt duidelijk hoe actueel en ontregelend haar denken was. Waar de mens in het klassieke humanisme wordt gedefinieerd als een ondeelbaar geheel, onderzoekt Haasse de meest elementaire noties van intra-activiteit waarbij identiteiten materialiseren in ontmoetingen. (Van der Tuin 2010: 10). Haar personages laten hun identiteit niet bepalen door vastgeroeste conventies. Modernisme is bij Haasse een intellectueel standpunt, dat echter niet geheel samenvalt met het humanistisch verlichtingsproject. Het geloof in de redelijkheid van de mens en de universele bruikbaarheid van de rede, maken er geen onderdeel van uit. Haasse laat zien dat het ‘rationele geweld’ van de classicus Gosschalk in het verlengde licht van het dionysische geweld van Sturm. Haasse leeft, net als andere modernisten, in het historisch faillissement van de beloftes van de Verlichting. Zij onderzoekt de crises van het moderne subject, vanuit de positie van de ‘historische ander’, de vrouw, het meisje, de natuur, en vermijdt de spraakverwarring tussen het mannelijkheid en subjectiviteit.

Wat in *De verborgen bron* en *De ingewijden* op het spel staat is echter niet het alternatief; namelijk de verheerlijking van de essentie van de vrouw of het meisje, maar een radicale herlezing van het subject. Haasse biedt voortdurend weerstand tegen dominante manieren om het zelf te representeren. Haasses geheugen, gefictionaliseerd in Elin of Elina, Sturm, Jessica of Gosschalk is nomadisch bij uitstek. Het is een verzameling beelden en fragmenten van geleefde en half geleefde affecten en percepten. Het bestaat uit onderbrekingen en interrupties, weglatingen en halffabricaten. Levendig vertelt zij in *Zelfportret als legkaart* hoe het verweven is met “etensresten, vet afwaswater, vuil zeepsop, haardotten, stofnesten, kapotte kledingstukken en van urine verzadigde luiers, en het vooruitzicht van een eindeloze reeks van onvermijdelijke, tijdrovende handelingen en bezigheden (ZL 9). Het is precies in deze momenten van half bewustzijn waarin tijdrovende handelingen eindeloos worden herhaald dat het denken het scherpst, en het innerlijk geestelijk landschap het helderst opdoemt. “Op zulke momenten is de geest op weg tussen de verschillende dingen; zij drijft rond, is net niet scherp gesteld en toch levendig” (Braidotti 1993). Het is in die toestand van onderbroken aanwezigheid, van een dromend bewustzijn dat eindeloos tussen de dingen glijdt, dat deze transversale ontmoetingen plaatsvinden. Het niet centraal zijn van het ik is daarin vanzelfsprekend. Het niet-bewuste fundament van de handelingen eveneens. Als Haasse een gefictionaliseerde autobiografie schrijft in *De verborgen bron* valt zij uiteen in twee. In *De ingewijden* schrijft zij het groepsportret van een samenraapsel van Europese en Amerikaanse nomaden, ontworteld, onteigend, eindeloos onderweg. Nergens is er een triomfantelijk cogito dat de contingentie van een zelf overziet (Braidotti 1993). Er is slechts een voorgoed nomadisch geworden zelf dat in de ontmoeting met de Ander ontstaat.

Een conceptueel personage als Elina/Helmuth, Elin/Jurjen, is altijd meer dan een contingent zelf en meer dan het alter ego van een auteur. Haasse heeft een serie dubbelpersonages in het leven geroepen die een knooppunt zijn van impulsen en tendensen, van een “worden” zonder eind. In mijn analytische taal heb ik getracht de extreme mobiliteit in

kaart te brengen, die de creatie van een dergelijke personages omgeeft. Uiteindelijk gaat het in *De ingewijden* niet om de proliferatie van eindeloos discontinue subjecten, maar om wat tegenover de dominante retoriek van openheid, meervoudigheid, pluraliteit, heterogeniteit van het discours vastgehouden wordt; dat als het meervoudige subject tegelijkertijd politiek, moreel, en ethisch is, het dan niet oneindig flexibel kán zijn. Continuïteit verschuift dan van het epistemologische naar het essentiële en morele, en die identiteit—die Haasse aanduidt met “de onnoembare eeuwigheidsfactor x”—is niet te herleiden tot een oneindige heterogeniteit. Nu we op het punt staan de *post-human* te introduceren als het nieuwe narratief, dat oude humanistische denkbeelden over de mens zegt te vervangen, geeft de reflectie van Haasse en andere modernistische schrijvers op de opkomst van deze mutant opnieuw stof tot nadenken.

Willem Frederik Hermans, Harry Mulisch en Gerard Reve zijn in de twintigste-eeuwse Nederlandse taal- en letterkunde “de grote drie” genoemd.⁵⁵ Dit proefschrift kan niet anders dan concluderen dat er een vierde plaats vrijgemaakt moet worden die toekomt aan Hella S. Haasse. Haasse was niet alleen een groot romancier, maar vooral een filosofisch schrijver, die het meeslepend verlangen naar de duizeling van de deterritorialisatie reeds vijftig jaar voordat het opnieuw tot leven kwam, trachtte te doorgronden, door de lezer letterlijk te laten participeren in de beweging ervan, en die de moed had haar alter-ego’s op te heffen als laatste consequentie daarvan.

⁵⁵ <https://www.2doc.nl/nieuws/artikelen/binnenland/2017/de-grote-vier.html>

Summary

Hella S. Haasse is considered the Grande Dame of Dutch literature (Heynders 2009). Yet, as Arnold Heumakers (2006), Elsbeth Etty (2006), and Margot Dijkgraaf (2014) have remarked, both Dutch language and literature studies and Feminist studies pay little attention to Haasse's oeuvre. There is a substantial discrepancy between the superlatives with which her work is praised—as exemplified by the many literary prizes that Haasse has received—on the one hand, and the absence of careful interpretation and analysis of her oeuvre on the other. Time and time again, critical analysis focusses on three aspects of her authorship: the Dutch East Indies; the historical novel; and the female author (Heumakers 2006: 7). As a result, large parts of her work have been ignored, which leads to the impression that her oeuvre is a patchwork that lacks a clear signature.

In the 1959 essay *Een kom water, een test vuur* [A bowl of water, a test of fire], Haasse establishes a connection between the “law of the father”, the neglect of all material aspects of existence and the subordination of the feminine, particularly the female human being. Based on her early essays and the novels *De verborgen bron* [The hidden well] and *De ingewijden* [The inaugurated], this dissertation argues Haasse should be interpreted as a new materialist thinker *avant la lettre*. In order to demonstrate this, I have applied a new materialist approach to the work of Hella S. Haasse, based on the material semiotics of the French philosopher Gaston Bachelard. This literary-scientific approach of material semiotics offers a new and unexpected perspective on both Haasse's oeuvre, as well as the materialist philosophy of Bachelard. In this dissertation Bachelard's theory of material imagination was adapted to create an instrument for literary analysis; This instrument was utilised to analyse two novels by Haasse in which the material imagination is particularly evident, namely *De verborgen bron* (1950/1997a) and *De ingewijden* (1957/1991).

The organisation of this dissertation is as follows. Part 1 establishes the theoretical framework upon which my new materialist reading is based. It starts with a positioning of Hella S. Haasse. Following a short biographical sketch and a characterisation of Haasse's materialism, I address Haasse's representation in literary history and in feminist critique in Chapter 1. Chapter 2 provides an introduction into new materialism, and its conceptualisation of subjectivity. An urgent reason for turning to materialism is the emergence of pressing ethical and political concerns that accompany the scientific models of matter and in particular that of living matter. These developments call upon us to reorient ourselves profoundly in relation to the world, to one another and to ourselves (Coole and Frost 2010:

6). While materialist scholars recognize that radical constructivism had contributed considerable insight in the working of power, they are also aware that the allergy to “the real” —whereby openings to a material reality are dismissed as insidious essentialism—that is characteristic for the Linguistic Turn, has lost its power of insight. New materialists rethink concepts like identity and subjectivity in ontological, or even metaphysical terms, rather than what has been common under the Linguistic Turn: namely through deconstruction and discourse-analysis. In Chapter 3, Gaston Bachelard (1884–1962) and the materiel imagination come into focus. Like Deleuze and Guattari after him, Bachelard made a major philosophical contribution to the advancement both of science and the arts. At the time he established his reputation as a noted epistemologist at the Sorbonne, he launched five ground-breaking books on literature: (*La psychoanalyse du feu*, 1938); water (*L’eau et les rêves*, 1942); air (*L’air et les songes*, 1943); and earth (*La terre et les rêveries de la volonté*, 1948 and *La terre et les rêveries du repos*, 1948). Altering between the movements of artistic imagination and scientific conceptualization Bachelard argues that the disjunction between imagination and scientific conceptualization cannot finely be made, that all knowledge always bears the mark of the imaginary. In his works on the imagination Bachelard retracts his initial statement that science is the sole purveyor of truth and now makes room for a “poetic truth” that he later gives the authority of “the law of the four elements.” The four elemental archetypes that determine poetic images—earth, water, air and fire—exert a fascination over the mind, such that the writer and reader are drawn to them by unconscious affinity. In suggesting the literary imagination is governed by material archetypes Bachelard’s poetics recalls Freudian psychoanalyses (Crocenzi 2009: 136). It is the affective link to matter in art and the subsequent discontinuity of the subject that we will scrutinize upon. Subsequently, in paragraph 3.5, I show the relationship between the material imagination, and Julia Kristeva’s (1984) concept of the semiotic chora. The central concern for both thinkers is the need for a new epistemology that proposes Material semiotics as an intertextuality of the irrational and the discursive. Kristeva and Bachelard profess a common understanding of the absolute as a transcendent force that radicalizes traditional notions of matter and mind, imagination and reason (Crocenzi 2009: 195). The *material-semiotic chora* or “mother substance” of Bachelard (*PS*) gives a *substantial* meaning and a “rhythmo-analysis” (*PS xxxv*) to the unbearable. For both Kristeva and Bachelard, the metaphoric process is more than a logical tension on a semantic level. It evokes that which lies beyond memory, and which no convention or code can endure in its pure form, because it devours the symbolic order (Kristeva 1991: 400). My argument that elemental matter is susceptible to semiotisation because of its materiality will be sufficiently proven in the analysis of *De verborgen bron* and *De ingewijden*. Material semiotics demonstrates that the discontinuity of the subject and the continuous mobility of material images are two sides of the same coin: they are attuned to the “unbearable”.

In paragraph 3.6, I examine the debate surrounding Bachelard. A critical reopening of Bachelard’s oeuvre is both timely and necessary, considering the partial eclipse that

Bachelard's oeuvre underwent during the rise of postmodernism after his death, and given the impasse that has persisted in the relation between the sciences and the humanities at the turn of the new millennium (Rizo Patron 2017: 1). Next, I examine the literary imagination in a Freudian psychoanalytic sense. Against Freud's sexual reductionism, Bachelard situates the source of the material semiotic in an intermediate zone between the unconscious and the rational prior to objective knowledge (the material semiotic chora) (3.7) and the imagination in a literary sense (3.8). Questions addressed are: What is the relationship between the semiotic impulses and the imagination? How does the material semiotic manifest itself? This, it transpires, is comparable to the psychological structure of the dream in Freud, namely *in images*. The dream image acts as the intermediary between the unconscious and that which plays out on the level of consciousness. According to Bachelard, language and literature in general can be reduced to elemental forms of imagination that are anchored so deep within our unconscious that every form of perception, thinking, or art can be considered "dream language" or "oniric" language. The material semiotic imaginary is the basis of everything that presents itself to consciousness. Thus, imagination *at a conscious level* is, according to Bachelard, the translation of a material-semiotic unconscious to the consciousness as surface.

In paragraph 3.8, I examine what Bachelard means when he talks about *literary imagination*. Bachelard's images are not metaphors in the limited sense of the word. Rather, they are motifs that have, in the broad sense, a metaphorical effect. This means that "image" should be translated to "motif," and that "motif" in principle encompasses all elements of the text. In order to distinguish Bachelard's material semiotic from the syntagma the material semiotics must be distinguished from other, non-archaic images, so that the material semiotic images become recognisable. In paragraph 3.8.1, "De natuurskunde van de mijmering" [The physics of reverie] I propose to differentiate Bachelard's sensory matter from "abstract metaphors". Material semiotics concerns a tactile encounter with the world—an encounter that precedes or goes beyond reflection, and that is full of affective, perceptive, and intuitive sensibility, which springs from primary contact with the world (ERW 31). Concretely, this means that "love" and "fear" are abstract—they are not tangible, they do not have density, and thus they are not material-semiotic motifs. Conversely, "blood," "salt," or "tar" have a density that can be sticky, fluid, tacky, or repulsive. They can thus be considered as material-semiotic.

Finally, in Chapter 4, I come to the following operationalisation of a material image: (1) The material image in the text is a figure of imagination—that is, it is a place in the text where the portrayal of reality is reconfigured by the dream activity of an agent. (2) The material image always implies two things: the textual aspect of the elemental imagination and a perspective from which reality is reconfigured. The image is a relation between an (imaginary) transformation of reality and the agent whose perspective transforms.

In this way, the material imagination has been modelled into an instrument with which images in the text can be listed. Via the two-fold phasing from (1) textual motif to (2) textual figure, the reduction of the literary work is avoided, and the work of art itself remains the centre of attention (M. van Buuren 1980). In the development of this material-semiotic reading, the following steps were taken: I have explained, through my exploration of the philosophic and epistemological oeuvre of Bachelard, the basic supposition that beneath the consciously created oeuvre of an author lies another, unconscious organisation that is part of the grammatical, stylistic, and rhetoric organisation of the text. In the initial chapters, some material semiotic patterns have also been named that are missing from the model provided above, namely (1) the dynamism of the image; (2) the discontinuity of the subject and the role of the metaphor in that discontinuity; and (3) the organic character of material semiotics. The dynamism, the discontinuity, and the corporeality are exactly those things that resist systematisation and structuring. They can be accounted for in the analyses of the figures that arise from the model.

In Part 2, I make an inventory of the elemental motifs in *De verborgen bron*. After a short summary of the novel (5.1), the narrative structure is further elaborated upon (5.2). In paragraphs 5.3 “Aarde” [Earth] and 5.4 “Aarde en water” [Earth and water] I discuss the descending string of house, to landscape, to body. In “Water” (5.5), I focus on the dynamic of the portraits of the three female characters, showing how the material semiotics of water connects itself to the genealogy of successive generations. In paragraph 5.6, the maternal aspect of the landscape comes into focus. In paragraph 5.7 “De vrouw van Lot: Een terugblik” [The wife of Lot: A review], I argue how the personal myth of the author comes to the fore in both her life and her work. I conclude that in *De verborgen bron* Haasse tried to bring about a resurrection of the motherly aspect in nature (5.8). In the closing paragraph 5.9 “Narcissus en Echo” [Narcissus and Echo], I demonstrate that this novella also provides the impulse for the larger metaphysical questions that Haasse attempts to resolve in *De ingewijden*. The protagonist of *De verborgen bron*, can no longer reflect the world: he has become a circle that closes in on itself. In the end his otherness is no longer orientated towards the universe. In the words of Kristeva (1991: 141), “The self remains open, gaping, mortal, because it has forever been cut off of from the noumenon.”

In Part 3 a material semiotic analyses of *De ingewijden* is presented. In *De verborgen bron* a search is conducted to find the disappeared mother. In *De ingewijden* the scope of this search is extended towards the disappearance of the Goddesses from European culture. The role of nature as the lost maternal, in *De verborgen bron* is now connected to the disintegration of consciousness in European culture. I show these separate phenomena—the disappearance of the mother in *De verborgen bron*, and the disappearance of the Goddesses in *De ingewijden*—in their interconnectedness. This connection forms the creative leap towards the interpretative process that underpins my reading of both novels. In the proceeding of Part 3, I firstly connect the two works, after which I focus on the themes of *De ingewijden* (6.1), and the role of “consciousness” in those themes (6.2). In paragraph 6.3,

the question is addressed why Haasse's first contemporary novel finds its dénouement in the derailing of a fascist soldier, rather than in the protagonist: Elina. Subsequently, in paragraph 6.4, I focus on the myth of Demeter and Persephone and the central question regarding the disappearance of the Goddesses that Haasse raises in *De ingewijden*. The material semiotics of the 6 different characters are discussed in Chapter 7 while Chapter 8 focuses on the Deleuzian interpretation of the unconsciousness in *De ingewijden* as a productive force.

In the closing Chapter 9, I conclude my material-semiotic reading of *De ingewijden*. In paragraph 9.1, I look back on the results of my research and come to a final conclusion regarding the outcomes of the material-semiotic reading of Haasse. In paragraph 9.2 "Sporen van geweld" [Traces of violence], *De ingewijden* is placed in the context of prominent Dutch post-war literature. It becomes obvious that Haasse introduces the rise of fascism in *De ingewijden*. This underlying and so far, completely missed theme, shows the deep relatedness of Haasse to Reve, Mulish and Hemans and sheds a fascinating new light on the oeuvre of Haasse. In paragraph 9.3 "The factor x versus the posthuman" I demonstrate that *De ingewijden* critically comments on the discourse of nomadic identity, heterogeneity, and the endless equivocality of subject positions. This relates to the former paragraph. Haasse's early oeuvre is in service of a change in consciousness in which it becomes possible once more to think about the feminine, about matter, and about the natural, in their interconnectedness

I have mapped the existential, dynamic, and dramatic characteristics of Haasse's central figurations Elin/Jurjen in *De verborgen bron* and Elina/Helmuth in *De ingewijden*, and demonstrated they lead to an excess of affects, which ultimately leads Haasse to end their existence. However, Haasse left behind a fascinating account in *De ingewijden* that is of eminent importance to our understanding of the totalitarian impulses that made their inconceivable comeback at the doorstep of the twenty-first century and their relation to the corporeal. Ultimately, however, a material-semiotic reading, with its preference for the solid materiality of the text, leads to the insight that the semiotic undercurrent of the text resists any attempt at allegorisation. When everything has been said, the figuration of Elina/Helmuth remains intact. In all of her grotesque being, she frustrates every impulse we might feel to allegorize her. This demonstrates that our analytical discourses ultimately cannot withstand comparison to the artwork itself. Reflection on gender, class and ethnicity is not enough to do justice to a work of art. In this dissertation, I have shown that a material-semiotic reading brings materiality back into the text and, in this way, leads to completely different outcomes than a discourse analysis.

The remarkable inconsistency of the results of a material-semiotic reading compared to a hermeneutic reading or a discourse analysis, is caused by the fact that material semiotics does not conceive of reality primarily as the result of ideas or interests, but as a state of being. Material semiotics brings materiality back into the text and thus permeates into

the elemental metaphors of the solid and the fluid, the dry and the moist, in the early oeuvre of Hella S. Haasse. These metaphors overlap in a surprising way with the semantic field of fascism (Theweleit 1985). By laying bare this deep structure and its metamorphosing working, it becomes visible how strongly Haasse has been influenced by Bachelard's material semiotics. When complemented by Klaus Theweleit's material analysis and Kristeva's semiotic chora, this leads to two radically different conclusions regarding Haasse's early oeuvre: First of all, there is a relation between the use of elemental images and the state of being, or "body schema," of the protagonists of *De verborgen bron* and *De ingewijden*. Second, the violent obsession with the female body upon which *De ingewijden* concludes, cannot be understood via the concepts of Freudian psychoanalysis, but has to be considered as the production of a reality (Deleuze & Guattari 2007; Theweleit 1985). This does not mean that the pronunciations of the protagonists are correct, but that the image, as Bachelard also signals (*DB* 14), is the transposed expression of a "corporeality" that can be analysed at a cultural-historical level. This material reading turns out to be extremely relevant to assert the cultural meaning of *De ingewijden* as one of the most important post-war novels in Dutch literary history.

Referenties

- Abrams, M. H. (1953). *The mirror and the lamp: Romantic theory and the critical tradition*. New York: Oxford University Press.
- Abrams, D. (1996). *The spell of the sensuous: Perception and language in a more-than-human world*. New York: Pantheon Books.
- Abrams, D. (2010). *Becoming animal: An earthly cosmology*. New York: Random House USA Inc.
- Agamben, G. (1998). *Homo sacer: Sovereign power and bare life*. (Vert. D. Heller-Roazen). Palo Alto: Stanford University Press.
- Ahmed, S. (2000). *Strange encounters: Embodied others in post-coloniality*. London: Routledge.
- Ahmed, S. (2008). Imaginary prohibitions: Some preliminary remarks on the founding gestures of the “new materialism.” *European Journal of Women’s Studies*, 15(1), 23–39.
- Alaimo, S., & Hekman, S. J. (2008). *Material feminisms*. Bloomington: Indiana University Press.
- Alford, F. C. (1992). *Psychoanalytic theory of Greek tragedy*. New Haven: Yale University Press.
- Alofs, H. (1981). Leven en werk van Hella S. Haasse. *Bzzlletin 10: Hella Haase*, 91, 3–26.
- Anbeek, T. (1990). *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985*. Amsterdam: De Arbeidspers.
- Åsberg, C., & Birke, L. (2010). Biology is a feminist issue: Interview with Lynda Birke. *European Journal of Women’s Studies*, 17(4), 413–423. <https://doi.org/10.1177/1350506810377696>
- Attridge, D. (2004). *The singularity of literature*. London: Routledge.
- Bachelard, G. (1939). *L’intuition de l’instant : étude sur la “Siloë” de Gaston Roupnel*. Paris: Gonthier. (Originele uitgave 1943)
- Bachelard, G. (1964). *The psychoanalysis of fire*. Boston: Beacon Press. (Originele uitgave 1938)
- Bachelard, G. (1968). *The philosophy of no*. (Vert. C. G. Waterston). Phoenix: Orion Press. (Originele uitgave 1940)
- Bachelard, G. (1971). *The poetics of reverie: Childhood, language, and the cosmos*. (Vert. D. Russell). Boston: Beacon Press. (Originele uitgave 1960)
- Bachelard, G. (1984). *Lautréamont*. (Vert. R. S. Duprée). Dallas: Dallas Institute of Humanities and Culture. (Originele uitgave 1939)
- Bachelard, G. (1988a). *Air and dreams: An essay on the imagination of movement*. (Vert. J. Caldwell). Dallas: Dallas Institute Publications. (Originele uitgave 1943)
- Bachelard, G. (1990). *Psychoanalyse van het vuur*. (Vert. A. Bakker). Amsterdam: Boom Uitgeverij. (Originele uitgave 1938)

- Bachelard, G. (1994). *The poetics of space: The classical look at how we experience intimate places*. (Vert. M. Jolas). Boston, England: Beacon Press. (Originele uitgave 1958).
- Bachelard, G. (2002a). *Earth and reveries of will: An essay on the imagination of matter*. (Vert. K. Haltman). Dallas: The Dallas Institute Publications. (Originele uitgave 1948)
- Bachelard, G. (2002b). *The formation of the scientific mind*. (Vert. M. McAllester Jones). Manchester: Climanen. (Originele uitgave 1938)
- Bachelard, G. (2006). *Water and dreams: An essay on the imagination of matter*. (Vert. E. R. Farrell). Dallas: The Dallas Institute Publications. (Originele uitgave 1942)
- Bachelard, G. (2011). *Earth and reveries of repose: An essay on images of interiority*. (Vert. M. M. Jones). Dallas: The Dallas Institute Publications. (Originele uitgave 1948)
- Badiou, A. (2006). *Deleuze en het geroep van het zijn*. (Vert. L.O. de Vries). Kampen: Klement.
- Bakhtin M. M. (2006). Forms of time and chronotope in the novel. (Vert. C. Emerson & M. Holquist). In M. Holquist (Red.), *The dialogic imagination: Four essays by M. M. Bakhtin* (pp. 84–258). Austin: University of Texas Press.
- Barad, K. M. (2003). Posthumanist performativity: Toward an understanding of how matter comes to matter. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 28(3), 801–831.
- Barad, K. M. (2007). *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham, NC: Duke University Press.
- Barthes, R. (1967). *The death of the author*.
- Barthes, R. (2006). *Camera lucida: Reflections on photography*. (Vert. R. Howard). New York: Hill and Wang. (Originele uitgave 1981)
- Bax, S. (2015). *De Mulisch mythe. Harry Mulisch: Schrijver, intellectueel, icoon*. Amsterdam: Meulenhoff.
- de Beauvoir, S. (1968a). *De bloei van het leven. Autobiografie deel 2*. (Vert. C. Logue). Utrecht: Bijleveld Uitgeverij.
- de Beauvoir, S. (1968b). *De tweede sekse*. (Vert. J. Hardenberg). Utrecht: Bijleveld Uitgeverij. (Originele uitgave 1949)
- de Beauvoir, S. (1970). *La Vieillesse* [De ouderdom]. Paris: Gallimard.
- Bel, J., & Vaessens, T. (2010). *Schrijvende vrouwen: Een kleine literatuurgeschiedenis van de Lage Landen (1880–2000)*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Bemong, N., Borghart, P., de Dobbeleer, M., Demoen, K., de Temmerman, K. & Keunen, B. (Red.) (2010). *Bakhtin's theory of the literary chronotope: Reflections, applications, perspectives*. Gent: Academia Press.
- den Besten, A. (Red.). (1953). *Stroomgebied: Een bloemlezing uit de poëzie van de na-oorlogse dichtergeneratie*. Amsterdam: Uitgeversmaatschappij Holland.
- Birke, L. (2000). *Feminism and the biological body*. New Jersey: Rutgers University Press.
- den Boef, H. A. (1992). August hand den boef kroniek: De kool en de geit in de theeplantage. Haasse in Indië. *Dietsche Warande & Belfort*, 137(5), 617–623.
- Booij, P. J., Mewe, T., & Radersma, J. R. (Red.). (2004). *De nieuwe Bijbelvertaling*. Amsterdam: Querido/Jongbloed.

- Borges, J. L. (2006). *De verhalen*. (Vert. B. van der Pol & M. S. Belacortu). Amsterdam: De Bezige Bij. (Originele uitgave 1949)
- van Bork, G. J., Delabastita, D., van Gorp, H., Verkruijsse, R. J., Vis, G. J. (2012–....). *Algemeen letterkundig lexicon*. Geraadpleegd van: DBNL.
- van Bork, G. J., & Laan, N. (1986). *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis: Poëtische opvattingen in de Nederlandse literatuur*. Groningen: Wolters-Noordhoff/Noordhoff Uitgevers.
- Bouckaert-Ghesquiere, R. (1976). Fenomenologie en reverie bij Gaston Bachelard. *Spiegel der Letteren*, 18, 15–35.
- Bousset, H. (2004). *De geuren van het verwerpelijke*. Amsterdam: Meulenhoff.
- van Boven, E. (1992). *Een hoofdstuk apart: "Vrouwenromans" in de literaire kritiek 1998–1930*. Amsterdam: Sara/Van Gennep.
- Braidotti, R. (1993). De weg van de nomade. Tiende Socrateslezing. Amsterdam: *De Humanist*.
- Braidotti, R. (2002). *Metamorphoses: Towards a feminist theory of becoming*. Cambridge, England: Polity Press.
- Braidotti, R. (2006). *Transpositions: On nomadic ethics*. Cambridge, England: Polity Press.
- Braidotti, R. (2013). *The posthuman*. Cambridge, England: Polity Press.
- Brems, H. (2006). *Altijd weer vogels die nesten beginnen: Geschiedenis van de Nederlandse literatuur, 1945–2005*. Amsterdam: B. Bakker.
- Bronzwaer, W. (1978). "Implied author, extradiegetic narrator and public reader" in *Neophilologus* 62(1), 1–18.
- Bronzwaer, W. (1993). *Lessen in lyriek: Nieuwe Nederlandse poëtica*. Nijmegen: SUN.
- Brouwers, L., Claes, F. M., Weijnen, A. (1997). *Het juiste woord: Betekeniswoordenboek*. Den Haag: Sdu Uitgevers. (Originele uitgave 1931)
- Buikema, R. (1995). *De Loden Venus. Biografieën van vijf beroemde vrouwen door hun dochters*. Kampen: Kok Agora.
- Buikema, R. (2006). *Kunst en vliegwerk: Coalities in de cultuurwetenschappen*. Oratiereeks: Universiteit Utrecht.
- Buikema, R., & Smelik, A. (Red.). (1993). *Vrouwenstudies in de cultuurwetenschappen*. Muiderberg: Coutinho.
- Buikema, R. L., & Wesseling, L. (2006). *Het heilige huis: Gotieke vertellingen in de Nederlandse literatuur*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Burnier, A. (1988). *Mystiek en magie in de literatuur*. Leiden: Martinus Nijhoff.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- Butler, J. (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"*. London: Psychology Press.
- van Buuren, H. (1980). "Zij liep naar de deur, maar die was op slot": Elementen uit de gnosis van Hella Haasse. *Ons Erfdeel*, 23, 199–209. Den Haag: Ons Erfdeel vzw.
- van Buuren, H. (1981). Tussen zelfportret en legkaart. Het thema "kreativiteit" in "De verborgen bron" en "De ingewijden" van Hella S. Haasse. *Bzzlletin*, 10, 59–70.
- van Buuren, M. (1980). "Leven, dood en wedergeboorte; Een archetypische lektuur van Marsmans 'Tempel en kruis'." In *De Nieuwe Taalgids*, 73. Groningen: Wolters-Noordhoff.

- van Buuren, M. (1993). *Verschuivingen, verdichtingen: Essays*. Amsterdam: Querido.
- Buytendijk, F. J. J. (1951). *De vrouw: Haar natuur, verschijning en bestaan*. Utrecht: Het Spectrum.
- Calis, P. (1999). *De vrienden van weleer: Schrijvers en tijdschriften tussen 1945 en 1948*. Amsterdam: Meulenhoff Boekerij.
- Canguilhem, G. (1977). *Idéologie et rationalité dans l'histoire des sciences de la vie* [Ideologie en rationaliteit in de geschiedenis van de levenswetenschappen]. Paris: Librairie Philosophique.
- Chimisso, C. (2001). *Gaston Bachelard: Critic of science and the imagination*. Routledge Studies in Twentieth-Century Philosophy. London: Routledge.
- Coetzee, J. M. (2007). *Diary of a bad year*. Australia: Text Publishing Co.
- Colebrook, C. (2000). From radical representations to corporeal becomings: The feminist philosophy of Lloyd, Grosz, and Gatens. *Hypatia*, 15(2), 76–93.
- Colebrook, C. (2002) *Gilles Deleuze*. London: Routledge.
- Colebrook, C. (2008). On not becoming man: The materialist politics of unactualized potential. In S. Alaimo & S. Hekman (Red.), *Material feminisms* (pp. 52–84). Bloomington: Indiana University Press.
- Coole, D., & Frost, S. (Red.). (2010). *New materialism: Ontology, agency and politics*. Durham, NC: Duke University Press.
- Crocenzi, G. (2009). *Literature and the science of the unknowable: Julia Kristeva and Gaston Bachelard*. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing.
- Cumps, D. (2002). “De bedrieglijke beelden der verbeelding”. In E. A. Kuitert & M. Rotenstreich (Red.), *Een doolhof van relaties: Oerboek* (pp. 46–73). Amsterdam: De Bezige Bij.
- Culler, J. (1975). *Structuralist Poetics, Linguistics, and the Study of Literature*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Culler, J. (1983). *On deconstruction: Theory and criticism after structuralism*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Damasio, A. R. (1994). *Descartes’ error: Emotion, reason, and the human brain, 1994*. London: Picador.
- Dante Alighieri. (1950). *Divina Commedia I Inferno*. (Vert. F. Bremer) Haarlem: Tjeenk Willink.
- Degrelle L. (1987) *La campagne de Russie*. Paris: Editions Art et Histoire d’Europe 1987. (Originele uitgave 1949)
- Deleuze, G. (1993). *The fold: Leibniz and the baroque*. (Vert. T. Conley). London: Athlone Press.
- Deleuze, G. (1994). *Difference and repetition*. (Vert. P. Patton). New York: Colombia University Press.
- Deleuze, G. (2002). *Pure immanence. Essays on A Life*. (Vert. A. Boyman). New York: Zone books.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2007). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. (Vert. B. Massumi) Minneapolis: University of Minnesota Press. (Originele uitgave 1987)

- Deleuze, G., & Guattari, F. (1994). *What is philosophy?* New York: Columbia University Press. (Originele uitgave 1991)
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2000). *Anti-Oedipus: Capitalism and schizophrenia* (10^{de} druk). (Vert. R. Hurley, M. Seem, & H. R. Lane). Minneapolis: University of Minnesota Press. (Originele uitgave 1983)
- Derrida, J. (1981). Plato's Pharmacy. (Vert. B. Johnson). In *Dissemination* (pp.63–171). Chicago: University of Chicago Press.
- Dessaur, C. I. (1984). *De droom der rede*. Amsterdam: Querido's Uitgeverij BV.
- Diepstraten, J. (1981). De "gewaarwording van verleden" is voor mij iets onmisbaars: Johan Diepstraten in gesprek met Hella S. Haasse. *Bzzletin*, 10(91), 33–39.
- Diepstraten, J. (1984). *Hella S. Haasse: Een interview*. Den Haag: BZZTôH.
- Dieterich, A. (1905). *Mutter Erde: Ein Versuch uber die Volksreligion* [Moeder Aarde, een poging to volksreligie]. Leipzig: Verlag.
- van Dijk, Y. (2006) *Leegte, leegte die ademt: Het typografisch wit in de moderne poëzie*. Nijmegen: Van Tilt.
- van Dijk, Y. (2014) *Fanfare uit de toekomst: Tussen techniek, media en literatuur*. Oratie bij de aanvaarding van het ambt van hoogleraar in de Moderne Nederlandse Letterkunde in Mondiaal Perspectief aan de Universiteit Leiden. Leiden. University Press
- Dijkgraaf, M. (2014). *Spiegelbeeld en schaduwspel: Het oeuvre van Hella S. Haasse*. Amsterdam: Querido.
- Dolphijn, R., & van der Tuin, I. (2012). *New materialism: Interviews and cartographies*. Ann Arbor, USA: Open Humanities Press.
- van Eemlandt, W. H. (1954). *Schatgravers aan de Amstel*. Baarn: Het Wereldvenster.
- von Eschenbach, W. (1994). *Parzival*. (Vert. L. Beuger). Zeist: Vrij Geestesleven.
- Etty, E. (2006). Bewust en gewetensvol leven. De essays van Hella S. Haasse – jenseits van het mevrrouwschap. In A. Heumakers, A. Mertens, & P. van Zonneveld (Red.), *Een nieuwer firmament: Hella S. Haasse in tekst en context* (pp. 73–95). Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij.
- Felman, S. (1977). Turning the screw of interpretation. *Literature and psychoanalysis: The question of reading otherwise*. *Yale French Studies*, 55/56, 94–207. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Fens, K. (1997). In H. J. A. Hofland & T. Rooduijn (int.), *Dwars door puinstofheen: Grondleggers van de naoorlogse literatuur* (pp. 167–168). Amsterdam: Lubberhuizen.
- Ferguson, M. D. (1981). Hella, Indië, Indonesië en ik. *Bzzletin*, 10(91), 27–32.
- Fokkema, D. W., & Ibsch, E. M. H. E. (1984). *Het modernisme in de Europese letterkunde*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Forster, L. (1949). *German Poetry 1944–1948*. Cambridge, England: Bowes & Bowes.
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines* [De woorden en de dingen, een archeologie van de menswetenschappen]. Paris: Editions Gallimard.
- Franken, C. (2001). A. S. Byatt: *Art, authorship, creativity*. London: Palgrave Macmillan.

- Freud, S. (2009). *De droomduiding*. (Red. W. Oranje). Amsterdam: Boom Uitgevers Amsterdam.
- Fukuyama, F. (2002). *Our posthuman future: Consequences of the biotechnology revolution*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Gatens, M. (1996a). A critique of the sex/gender distinction. In Colebrook (2000: 83, 92).
- Gatens, M. (1996b). *Imaginary bodies: Ethics, power and corporeality*. London: Routledge.
- Geerinck, M. (1976). *Hella S. Haasses ontmoeting met de computer: Poging tot literair-kritische analyse van De Verborgen Bron op grond van de automatische behandeling van de tekst*. Leuven: Centre de Traitement Electronique des Documents.
- Genette, G. (1995). *Mimologics*. (Vert. T. E. Morgan). Lincoln, NE: University of Nebraska Press. (Originele uitgave 1974)
- de Glas, F. D. G. (2003). De materiële en symbolische productie van het werk van moderne literaire auteurs: Bouwstenen voor de reputatie van de jonge Hella Haasse. In A. van der Weel (Red.), *Jaarboek voor Nederlandse boekgeschiedenis* (pp.103–120). Leiden: Nederlandse Boekhistorische Vereniging.
- Goedegebuure, J. (1987). Verhaal en waarheid in Hella Haasses historische romans. *Literatuur: Tijdschrift over Nederlandse Letterkunde*, 4, 56–62.
- Goedegebuure, J. (2010). De randfiguur als held. In J. Bel & T. Vaessens, *Schrijvende vrouwen: Een kleine literatuurgeschiedenis van de Lage Landen (1880–2000)*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- van Gorp, H., Ghesquiere, R., Janssens, M., & de Maere, J. (1986). Boekbesprekingen. *Dietsche Warande en Belfort*, 13.
- Grewal, I., & Kaplan, C. (1994). *Scattered hegemonies: Postmodernity and transnational feminist practices*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- Grimm, J., & Grimm, W. (1981). *Sprookjes voor kind en gezin*. Volledige uitgave van de 200 sprookjes en 10 kinderlegenden verzameld door de gebroeders Grimm met uitvoerige aantekeningen en registers. Rotterdam: Lemniscaat.
- de Groot, P. (Red.). (2008). *Ik besta in wat ik schrijf: Hella Haasse in beeld*. Amsterdam: Querido.
- Grosz, E. (1987). Notes towards a corporeal feminism. *Australian Feminist Studies*, 2, 1–16.
- Grosz, E. (1994). *Volatile bodies: Towards a corporal feminism*. Bloomington, USA: Indiana University Press.
- Grosz, E. (1995). *Space, time and perversion: Essays on the politics of bodies*. London: Routledge.
- Grosz, E. (2005). *Time travels: Feminism, nature, power*. Durham, NC: Duke University Press.
- Grosz, E. (2017). *The incorporeal: Ontology, ethics, and the limits of materialism*. La Vergne: Perseus Book LLC.
- van den Haak, N. (1999). *Metafoor en filosofie: Studie naar de metaforische werking in de filosofie aan de hand van Julia Kristeva en Paul Ricoeur* (Proefschrift). Universiteit van Nijmegen, Nijmegen/Leende: Uitgeverij DAMON.
- Haasse, H. S. (1945a). Fragment van een brief. *Het woord*, 1(2), 17–18.

- Haasse, H. S. (1945b). *Stroomversnelling*. Amsterdam: Querido.
- Haasse, H. S. (1948). *Oeroeg*. Amsterdam: Querido.
- Haasse, H. S. (1959). *Een kom water, een test vuur*. Amsterdam: Moussault.
- Haasse, H. S. (1962/1970). *De meermin*. Amsterdam: Querido.
- Haasse, H. S. (1963). *Zelfportret als legkaart* (5^{de} druk). Amsterdam: Bezige Bij. (Originele uitgave 1954)
- Haasse, H. S. (1965). *Leestekens*. Amsterdam: Querido.
- Haasse, H. S. (1967). *Persoonsbewijs*. Brugge- Utrecht: Desclee de Brouwer.
- Haasse, H. S. (1970). *Krassen op een rots: Notities bij een reis op Java*. Amsterdam: Querido.
- Haasse, H. S. (1985). *Bladspiegel: Een keuze uit de essays*. Amsterdam: Querido.
- Haasse, H. S. (1991). *De ingewijden* (11^{de} druk). Amsterdam: Querido. (Originele uitgave 1957)
- Haasse, H. S. (1997a). *De verborgen bron*. Amsterdam: Querido. (Originele uitgave 1950)
- Haasse, H. S. (1997b). *Zwanen schieten*. Amsterdam: Querido.
- Haasse, H. S. (2000a). *Fenrir: Een lang weekend in de Ardennen* (6^{de} druk). Amsterdam: Querido.
- Haasse, H. S. (2000b). *Lezen achter de letters*. Amsterdam: Querido.
- Haasse, H. S. (2002). *Sleuteloog*. Amsterdam: Querido.
- Haasse, H. S. (2004a). *Het diepterood van de herinnering*. Amsterdam: Querido.
- Haasse, H. S. (2004b). *Oeroeg. Een begin: Terug naar waar het begon*. Amsterdam: Querido.
- Haasse, H. S. (2005). *De tuinen van Bomarzo* (7^{de} druk). Amsterdam: Querido. (Originele uitgave 1968)
- Haasse, H. S. (2006). *Het tuinhuis*. Amsterdam: Querido. (Originele uitgave 1993)
- Haasse, H. S. (2007). *Cider voor arme mensen*. Amsterdam: Querido. (Originele uitgave 1960)
- Haasse, H. S. (2012). *Berichten van het Blauwe Huis*. Amsterdam: Querido. (Originele uitgave 1986)
- Haasse, H. S. (2012b). *Klein Reismozaïk, Italiaanse Impressies*. Amsterdam: Querido. (Originele uitgave 1953)
- Hallward, P. (2001). *Absolutely postcolonial: Writing between the singular and the specific*. Manchester: Manchester University Press.
- Halsema, A. (1998). *Dialectiek van de seksuele differentie. De filosofie van Luce Irigaray*. Amsterdam: Boom.
- Hamelink, J. M. (1964). *Het plantaardig bewind: Zes verhalen*. Amsterdam: Polak en Van Gennep.
- Haraway, D. (1988). Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575–599.
- Haraway, D. (1997). *Modest Witness@Second_Millennium.FemaleMan©_Meets_OncoMouse™: Feminism and technoscience*. New York: Routledge.
- Haraway, D. (2004). *The companion species manifesto: Dogs, people, and significant otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.

- 't Hart, K. (2006). Het fonkelen van de stroom, magie en vrouwbeeld bij Hella S. Haasse. In A. Mertens & P. van Zonneveld, *Een nieuwer firmament: Hella S. Haasse in tekst en context* (pp. 95–114). Amsterdam: Querido Publishing.
- Hausofer, M. (2010). *De wand*. (Vert. R. van Hengel). Amsterdam: Van Genneep. (Originele uitgave 1963)
- van Heerikhuizen, F.W. (1948). *In het kielzog van de Romantiek. Studies over nieuwe Nederlandse poëzie*. Bussum: F.G. Kroonder.
- Hegel, G.W.F. (1970) *Philosophy of Nature*, 3 Volumes, (vert. M.J. Petry) New York: Humanities Press.
- van Heijst, A. (1993). Het landschap van de “vrouwelijke” ziel in De Ingewijden van Hella Haasse. In W. Claessens, L. Jansen, G. van Tillo (Red.), *Echo's uit een ander dal: Landschap en taal en wording* (pp. 45–63). Tilburg: Edmund Husserl-stichting.
- Henry, A. (2004). *Not my mother's sister: Generational conflict and third-wave feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hermesen, J. J. (1993). *Nomadisch narcisme: Seks, liefde en kunst in het werk van Lou Andreas-Salomé, Belle van Zuylen en Ingeborg Bachmann* (proefschrift). Universiteit Utrecht, Utrecht. Kampen: Kok Agora.
- Hermesen, J. J. (2003). *Heimwee naar de mens: Essays over kunst, literatuur en filosofie*. Amsterdam: Arbeiderspers.
- Heumakers, A. (2006). Een en al distantie en betrokkenheid: Actualiteit en engagement in de “fictieve” romans van Hella S. Haasse. In A. Heumakers, A. Mertens, & P. van Zonneveld (Red.), *Een nieuwer firmament: Hella S. Haasse in tekst en context* (pp. 11–34). Amsterdam: Querido Publishing.
- Heumakers, A., Mertens, A., & van Zonneveld, P. (2006). *Een nieuwer firmament: Hella S. Haasse in tekst en context*. Amsterdam: Querido Publishing.
- Heynders, O. M. (2006). *Correspondenties: Gedichten lezen met gedichten*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Heynders, O. M. (2009). Wiens verhaal is het? Willem Frederik Hermans en Hella S. Haasse. In F. Ruiter & W. Smulders (Red.), *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt: Over het schrijverschap van Willem Frederik Hermans* (p. 167). Amsterdam: De Bezige Bij.
- Huijter, M. (2011). *Ritme: Op zoek naar een terugkerende tijd*. Zoetermeer: Klement.
- Irigaray, L. (1993). *An ethics of sexual difference*. (Vert. C. Burke & G. C. Gill). London: Continuum.
- Irigaray, L. (1996). *I love to you: Sketch for a felicity within history*. (Vert. A. Martin). New York: Routledge.
- Irigaray, L. (1997) *Ce sexe qui n'en pas un*. Paris: Minuit.
- Jakobson, R. (1956). “Two aspects of language and two types of linguistic disturbances”. In: Jakobson and Halle: *Fundamentals of Language*. The Hague: Mouton.

- Jung, C.G. (1953). "On the relation of analytical psychology to poetic art". In: Vivas/Krieger, eds. *The Problems of Aesthetics*. New York: Holt, Rinehart and Wilson.
- Jung, C. G. (1987). *Verzameld werk 8: De held en het moederarchetype*. (Vert. P. de Vries-Ek). Rotterdam: Lemniscaat. (Originele uitgave 1985)
- Kaiser, B. M., & Thiele, K. (2014). Diffraction: Onto-epistemology, quantum physics and the critical humanities. *Parallax*, 20(3), 165–167.
- Kearney, R. (2017). Vertical time: Bachelard's epiphanic instant. In E. Rizo-Patron, E. S. Casey, & J. M. Wirth (Red.), *Adventures in phenomenology: Gaston Bachelard* (pp. 49–61). Albany: State University of New York Press.
- Kirby, V. (1997). *Telling flesh: The substance of the corporeal*. New York: Routledge.
- Kirby, V. (2009). Tracing life: La vie la mort. *The New Centennial Review*, 9, 107–126. Sydney: University of New South Wales.
- Kirby, V. (2011). *Quantum anthropologies: Life at large*. Durham, NC: Duke University Press.
- Klein, M. (1963). *Our adult world and other essays*. London: Heinemann Medical Books.
- Klever, W. N. (1979). De epistemologie van Gaston Bachelard. *Tijdschrift voor Filosofie*, 41(1), 3–34.
- Knibbe, H. (2017). *As, vuur*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Knuvelde, G. (1982). *Beknopt handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*. 's-Hertogenbosch: Malmberg.
- Kousbroek, R. (1994). Tempel Soetji of de Geheime Tuin. *Jaarboek Letterkundig Museum*, 3, 145–156. Den Haag: Nederland Letterkundig Museum en Documentatiecentrum.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of horror*. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1984). *Revolution in poetic language*. (Vert. M. Walter). New York: Columbia University Press. (Originele uitgave 1974)
- Kristeva, J. (1991). *Liefdesgeschiedenissen: Een essay over verleiding en erotiek*. (Vert. H. van der Waal). Amsterdam: Uitgeverij Contact. (Originele uitgave 1983)
- Kuhn, T. S. (1996). *The structure of scientific revolutions*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Kuitert, E. A., & Rotenstreich, M. (2002). *Een doolhof van relaties: Oerboek*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Landry, D., & McLean, G. (1993). *Materialist feminisms*. Oxford: Blackwell.
- Lechte, J. (1994). *Fifty key contemporary thinkers: From structuralism to postmodernity*. London: Routledge.
- Lecourt, D. (1974). *Bachelard, ou, le jour et la nuit* [Bachelard, of de dag en de nacht]. Paris: Grasset.
- LeDoux, J. E. (2002). *Synaptic self: How our brains become who we are*. London: Penguin Books.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. (Vert. D. Nicholson-Smith). Oxford: Basil Blackwell. (Originele uitgave 1974)
- Leiris, M. (1927). *Aurora*. Paris: Gallimard.

- Leven, B. (2008). Machine, poëzie, en kapitaal. Een involutie op het werk van Félix Guattari. *Frame 21.1*
- Lievegoed, B. (1983). *Mens op de drempel*. Zeist: Christofoor.
- Littell, J. (2006). *De welwillenden*. (Vert. J. Holierhoek & J. van der Meulen). Amsterdam: Rainbow.
- Littell, J. (2009). *Het droge en het vochtige. Een korte verkenning op fascistisch grondgebied*. (Vert. J. Holierhoek). Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Lloyd, G. (1984). *The man of reason: "Male" and "female" in western philosophy*. London: Routledge.
- Lucebert. (2002). Apocrief / de analphabetische naam. In: *verzamelde gedichten* (red. V. Schif-erli) (pp. 13-79). Amsterdam: De Bezige Bij.
- Margaroni, M. (2005). *The lost foundation: Kristeva's semiotic chora and its ambiguous legacy*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Matsier, N. M., Meeuse, P., Vogelaar, J. (2006). Gaston Bachelard: Denker in beelden. *Raster, 116*, Amsterdam: De Bezige Bij.
- Mauron, C. (1963). *Des métaphores obsédantes au mythe personnel: Introduction à la psychocritique* [Obsederende metaforen en de persoonlijke mythe]. Paris: Librairie J. Corti.
- McAllester Jones, M. (1991). *Gaston Bachelard, subversive humanist: Texts and readings*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.
- van der Meer, V. (2017). *Brood, zout, wijn*. Amsterdam: Uitgeverij Atlas Contact.
- Meeuse, P. (2015). In S. Bax: *De Mulisch mythe. Harry Mulisch: Schrijver, intellectueel, icoon*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Meeuse, P. (1992) *De jacht op Proteus*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Meulenbelt, A. (1976). *De schaamte voorbij: Een persoonlijke geschiedenis*. Amsterdam: Van Gennep.
- Meijer, M. (1988). *De lust tot lezen: Nederlandse dichters en het literaire systeem*. Amsterdam: Sara/Van Gennep.
- Meijer, M. (1996). *In tekst gevat: Inleiding tot een kritiek van representatie*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Mertens, A. (2003). *Retour Grenoble*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij.
- Miller, E. P. (2002). *The vegetative soul: From philosophy of nature to subjectivity in the feminine*. Albany, NY: State University of New York Press.
- Miller, D. L. (2008). Legend-image: The word-image problem. In D. P. Slattery & G. Slater (Red.), *Varieties of mythic experience* (pp. 231-248). New Orleans: Spring Journal and Books.
- Mooij, A. (1983). *Taal en verlangen. Lacans theorie van de psychoanalyse*. Meppel: Boom. (Originele uitgave 1975)
- Moorman E. & Uitterhove W. (1999) *Van Achilleus tot Zeus. Thema's uit de klassieke mythologie in Literatuur, muziek, beeldende kunst en theater*. Nijmegen: Sun.
- Mulisch, H. (1961) *Voer voor psychologen*. Amsterdam: De Bezige Bij.

- Neumann, E. (1981). *Die Große Mutter: Der Archetyp des großen Weiblichen* [De Grote Moeder: Het archetype van het grote vrouwelijke]. Zurich: Rhein Verlag. (Originele uitgave 1955)
- Neumann, E. (1991). *The Great Mother: An analysis of the archetype*. (Vert. R. Manheim). Princeton: Princeton University Press. (Originele uitgave 1955)
- Jansen, E., De Jong-Goossens, R. & Olivier (red.). (2008). *MY MA SE MA SE MA SE MA, Zuid-Afrikaanse families in verhalen*. Amsterdam: Suid-Afrikaans Instituut.
- van Niekerk, M. (2006) *Agaat*. (vert. R.de Jong-Goossens). Amsterdam: Querido.
- Nietzsche, F. (1948). *Aldus sprak Zarathustra: Een boek voor allen en voor niemand*. (Vert. N. Coenraads & H. Marsman). Amsterdam: Wereldbibliotheek. (Originele uitgave 1930)
- Nieuwenhuys, R. (1972). *Oost-Indische spiegel*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij.
- Nuijten, K. (1999). *Freud en fictie*. Amsterdam: Boom Uitgevers.
- Olma, S., & Koukouvelis, K. (2007). Introduction: Life's (re-)emergences. *Theory, Culture & Society*, 24(6), 1–17.
- O'Shea-Meddour, W. (2003). Gaston Bachelard's *L'Eau et les Rêves*: Conquering the feminine element. *French Cultural Studies*, 14(1), 81–99.
- Oversteegen, J. J. (2006). Hella S. Haasse: Wat heb ik met x te maken? In A. Heumakers, A. Mertens, & P. van Zonneveld (Red.), *Een nieuwer firmament: Hella S. Haasse in tekst en context* (pp. 201-217). Amsterdam: Querido Publishing.
- Paasman, R. (1996). *Levens in letters: Autobiografieën van Nederlandse schrijfsters* (proefschrift). Universiteit van Amsterdam, Amsterdam.
- van Paemel, M. (1991). "De mens in de stroom van de tijd": Het vrouwbeeld in het werk van Hella Haasse. *De Gids*, 154, 726–730.
- Palmen, C. (1991). *De wetten*. Amsterdam: Prometheus.
- Peeren, E. (2007). *Intersubjectivities and popular culture: Bakhtin and beyond*. Palo Alto, CA: Stanford University Press.
- Peters, A. (2007). *De handboog der verbeelding: Arjan Peters in gesprek met Hella S. Haasse*. Amsterdam: Querido.
- Plath, S. (1971). *De glazen stolp*. Amsterdam: Maarten Muntinga.
- van der Poel, D. (1989). *De Vlaamse Rose en Die Rose van Heinric: Onderzoekingen over twee middelnederlandse bewerkingen van de Roman de la Rose*. Amsterdam. Uitgeverij Verloren.
- Polet, S. (1996). *De creatieve factor: Kleine kritiek der creatieve (on)rede*. Amsterdam: Wereldbibliotheek.
- Poulssen, M. N. (1959). *Onirische taal: Gaston Bachelard's theorieën over de "dromende" literaire verbeelding, getoetst aan het oeuvre van William Faulkner*. Nijmegen: Gebr. Janssen N.V.
- Renders, H. (1990). De schim van het magische realisme. *Maatstaf*, 38, 45–53.
- Rich, A. (1984). Een politiek van plaats: Aantekeningen. *Lust & Gratie*, 3, 9–27.
- Ricoeur, P. (1975). *La Métaphore vive*. Paris: Seuil (Collection 'L'Orde Philosophique').
- Ricoeur, P. (1975b). "Biblical hermeneutics: the parables of Jesus." In: *Semeia* 4. Society of Biblical Literature.

- Rizo-Patron, E., Casey, E. S., & Wirth, J. M. (2017). *Adventures in phenomenology: Gaston Bachelard*. Albany: State University of New York Press.
- de Roder, J.H. *Het schandaal van de poëzie. Over taal, ritueel en biologie*. Nijmegen: Uitgeverij Van Tilt/De Wintertuin.
- Romein, E. (2009). Hume. In E. Romein, M. Schuilenburg, & S. van Tuinen (Red.), *Deleuze compendium* (pp. 51–68). Amsterdam: Uitgeverij Boom.
- Romein, E., Schuilenburg, M., & van Tuinen, S. (Red.). (2009). *Deleuze compendium*. Amsterdam, Nederland: Uitgeverij Boom.
- Romein-Verschoor, A. (1957). *Spelen met de tijd*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij BV.
- Roth, P. (2009). *The humbling*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- Rowland, S. (1999). *C. G. Jung and literary theory: Challenge from fiction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Rowland, S. (2012). *The ecocritical psyche: Literature, evolutionary complexity and Jung*. London: Routledge.
- Ruiter, F., & Smulders, W. (1996). *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840–1990*. Amsterdam: Singel Uitgevers.
- Ruiter, F., & Smulders, W. (2010). Van moedwil tot misverstand, van Dorleijn tot Vaessens: Kritische kanttekeningen uit het veld. *Nederlandse Taal- & Letterkunde*, 126(1), 63–85.
- Sallis, J. (1999). *Chorology: On beginning in Plato's Timaeus*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Scheepers, M. (1996) *Differentie en politiek. Een inleiding tot de filosofie van Gilles Deleuze*. Proefschrift. Tilburg. Katholieke Universiteit Brabant.
- Schenkeveld-van der Dussen, M. A. (1993). *Nederlandse literatuur: Een geschiedenis*. Groningen: Noordhoff Uitgevers.
- Schor, N. (1989). This essentialism which is not one. *Differences*, 2, 38–58.
- Showalter, E. (1985). Representing Ophelia: Women, madness, and the responsibilities of feminist criticism. In P. Parker & G. Hartman (Red.), *Shakespeare and the question of theory* (pp. 77–94). York: Methuen Publishing.
- Smith, R. C. (2016). *Gaston Bachelard, revised and updated: Philosopher of science and imagination*. New York: SUNY Press.
- Snoek, K. (1993). Een vreemde in het land van mijn geboorte: Over Haasse en Indië/Indonesië. In M. Haarsma, G. Heemskerk, & M. Salverda (Red.), *Ik maak kenbaar wat bestond: Leven en werk van Haasse* (pp. 16–38). 's-Gravenhage: NLMD en Documentatiecentrum.
- Stahlie, M. (2008). *Het woeste gevecht*. Amsterdam: Prometheus.
- Stevenson, R. L. (1886). *Strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. London: Longmans, Green & Co.
- Stone, A. (2006). *Luce Irigaray and the philosophy of sexual difference*. Cambridge, NY: Cambridge University Press.

- Stouten, H. (2006). Herboren uit hete as: Over de vogel Phoenix en de historische romans van Hella S. Haasse. In A. Heumakers, A. Mertens, & P. van Zonneveld (Red.), *Een nieuwer firmament: Hella S. Haasse in tekst en context* (pp. 34–56). Amsterdam: Querido Publishing.
- van Stralen, H. (1990). *Onbestemd verblijf: Een onderzoek naar het semantische veld bewustzijn in de modernistische literatuur*. Nijmegen: Quine.
- Strik, G. (2010). “Voorbij de resisting reader. Poëtica van de vegetatieve ziel in Hella Haasse”. In: *Tijdschrift voor Genderstudies* 13(3), 19–32.
- Theweleit, K. (1977). *Männerphantasien: 1 Frauen, fluten, körper, geschichte* [Mannen Fantasieën: 1 vrouwen, wateren, lichaam en geschiedenis]. Frankfurt, Duitsland: Verlag Roter Stern.
- Theweleit, K. (1978). *Männerphantasien: 2 Männerkörper-zur psychoanalyse des weißen terrors*. [Mannen fantasieën: 2 Mannenlichaam – Een psychoanalyse van de witte verschrikking]. Frankfurt, Duitsland: Verlag Roter Stern.
- Theweleit, K. (1985). *Mannen fantasieën*. (Vert. R. Bogaert). Eindhoven, Nederland: Manuscript. (Originele uitgave 1977 en 1978)
- Theweleit, K. (2009). Nawoord. In J. Littell. *Het droge en het vochtige. Een korte verkenning op fascistisch grondgebied* (pp. 107–123) (vert. J. Holierhoek). Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Theweleit, K. (2015). *Das lachen der Täter. Breivik u.a.: Psychogramm der Tötungslust* [Het lachen van de dader. Breivik e.a.: Psychogram van de lust tot doden]. St. Pölten: Residenz Verlag.
- Truijens, A. (1994, Augustus). Hella S. Haasse. In A. Zuiderent, H. Brems, & T. van Deel, *Kritisch lexicon van de Nederlandstalige literatuur na 1945* (19e aanvulling; pp. 1–20). Alphen aan de Rijn: Samsom. (Originele uitgave 1985)
- Truijens, A. (2002). “Niets is geheimzinniger dan het gewone: Gesprek met Hella S. Haasse over de “oerteksten” van haar oeuvre. In L. Kuitert & M. Rotenstreich (Red.), *Een doolhof van relaties: Oerboek* (pp. 9–26). Amsterdam: De Bezige Bij.
- Truijens, A. (2017). “Dames in Data: Hella S. Haasse – 1948”: <http://www.mdnl.nl/mdnl/?p=3032>
- van der Tuin, I. (2008). *Third wave materialism: New feminist epistemologies and the generation of European woman's studies* (proefschrift). Utrecht University, Utrecht.
- van der Tuin, I. (2010). Seksuele en generationele differentie in de 21ste eeuw: Nieuw feministisch materialisme als non-dualistische feministische epistemologie. *Tijdschrift voor Genderstudies*, 13(3), 4–18.
- van der Tuin, I. (2015). *Nieuw feministisch materialisme*. In H. Willemsen & P. de Wind (Red.), *Woordenboek filosofie* (Herziene uitgave; pp. 394–395). Antwerpen: Garant Uitgeverij.
- van Tuinen, S. Schuilenburg, M., & Romein, E. (2009). Qu'est-ce que la philosophie? – De voorwaarden van het denken volgens Deleuze en Guattari. In E. Romein, M. Schuilenburg, & S. van Tuinen (Red.), *Deleuze compendium* (pp.21–45). Amsterdam: Uitgeverij Boom.
- Vadée, M. (1975). *Bachelard ou le nouvel idéalisme épistémologique* [Bachelard of het nieuw epistemologisch idealisme]. Paris: Éditions sociales.
- Vaessens, T. (2013). *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur*. Nijmegen: Vantilt.

- Veeger, P. J. M. (1996). *Manoeuvres. Proza uit de jaren vijftig en zestig: Over Hella Haasse, Nel Noordzij, Aya Zikken en Andreas Burnier*. Delft: Eburon.
- Vintges, K. (1992). *Filosofie als passie: Het denken van Simone de Beauvoir*. Amsterdam: Prometheus.
- Vitácková, M. (2008). Postkoloniale herschrijving van land van herkomst in het werk van Hella S. Haasse. *Praagse perspectieven*, 5, 399–404. Handelingen van het Regionaal Colloquium Neerlandicum van Midden-Europa aan de Karelsuniversiteit te Praag.
- Vogel, M. (2001a). Denken over sekse en gender. *Tijdschrift voor Genderstudies*, 2, 38–48.
- Vogel, M. (2001b). *Recensies! Waar onze literatuur vandaan komt*. Amsterdam: J. Veen.
- van Weizsacker U., & Wijkman A. (2017). *Come on! Capitalism, Short-termism, Population and the Destruction of the Planet*. New York: Springer Verlag.
- Welten, R. (2016). *Als de graankorrel niet sterft. Een filosofische archeologie van de openbaring*. Zoetermeer: Klement.
- de Wispelaere, P. (1966). *Het perzische tapijt: Literaire essays en kritieken*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Wouters, G. (2007). *Elckerlyc is ook een vrouw: Het beeld van de vrouw in de historische briefromans van Hella S. Haasse. Een analyse van mevrouw Bentinck*. Gent: Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde.
- van Zonneveld, P. (1991). Waaierpalmen en parang sawat: De Indische wereld van Hella S. Haasse. *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde [1901–2000]*, 21–27.
- van Zonneveld, P. (2004). Het onbereikbare geboorteland Indië in het werk van Hella S. Haasse. In Hella S. Haasse, *Oeroeg: Een begin* (pp. 9–18). Amsterdam. Querido.
- Zwart, H. (2002). *Boude bewoordingen: De historische fenomenologie van J. H. van den Berg*. Kampen: Pelckmans.

Fragment inventaris

Comparant	Context	Comparé	Element
De verborgen bron	De verborgen bron	Diepe beelden van interioriteit	water
Bossen	Het huis ligt verborgen in de schemering der bossen zoals een schelp ligt in de oceaan	Bodem van de oceaan	water
Huis	Het huis ligt verborgen als	Schelp	water
Geluid van wind, regendroppels, dieren vluchten	Tussen de muren een suizelend geluid van wind in bladerkronen, van regendroppels op het zand, van het onzichtbaar vluchten van dieren door dicht struikgewas	In zichzelf keren, introversie	water
Spiegelbeeld	Ramen houden spiegelbeeld van bomen gevangen	Droombeeld	water
Stammen in laag kreupelhout	Ik stond tussen de stammen van de bomen tot aan mijn knieën in laag kreupelhout en varens en waande me op de bodem van de zee	Bodem van de zee	water
Laag kreupelhout en varens	Ik stond tussen de stammen van de <i>bomen tot aan mijn knieën in laag kreupelhout en varens</i> en waande me <i>op de bodem van de zee</i>	Wier	water
Weinig vogels	Er zijn weinig vogels	Waterparadigma	water
Verzadigd van licht	Kleuren schijnen verzadigd van licht en dieper dan elders	Diep van kleur (als onder water)	water
Vaasvormige pijlers	De stenen leeuwen op twee vaasvormige pijlers	Grote Moeder, baarmoeder	aarde

BIJLAGE 2

Bibliografie Haasse

- 1939 – “Vijf gedichten” (gedichten in *Werk*, jaargang 1, nr. 5)
1945 – *Stroomversnelling* (gedichten)
1945 – “Fragment uit een brief” (proza in *Het Woord*, november 1945)
1947 – *Kleren maken de vrouw* (roman)
1948 – *Oeroeg* (boekenweekgeschenk, verfilmd in 1993)
1949 – *Het woud der verwachting: Het leven van Charles van Orléans* (roman)
1950 – *Sterrenjacht* (feuilleton in *Het Parool*, onder het pseudoniem van C. J. van der Sevensterre)
1950 – *De verborgen bron* (novelle)
1952 – *De scharlaken stad* (roman)
1954 – *Zelfportret als legkaart* (autobiografie)
1957 – *De ingewijden* (roman)
1957 – *De Vijfde Trede* (boek van haar vader, voltooid door Hella Haasse)
1959 – *Dat weet ik zelf niet* (boekenweekgeschenk)
1959 – *Een kom water, een test vuur* (essays)
1960 – *Cider voor arme mensen* (roman)
1962 – *De meermin* (roman)
1963 – *Een draad in het donker* (toneelstuk)
1966 – *Een nieuwer testament* (roman)
1967 – *Persoonsbewijs* (autobiografie)
1968 – *De tuinen van Bomarzo* (essays)
1970 – *Krassen op een rots: Notities bij een reis op Java* (essays)
1970 – *Tweemaal Vestdijk* (essays)
1971 – *Huurders en onderhuurders* (roman)
1972 – *Zelfstandig, bijvoeglijk* (essays)
1973 – *De Meester van de neerdaling* (verhalen)
1976 – *Een gevaarlijke verhouding of Daal-en-Bergse brieven* (roman)
1978 – *Mevrouw Bentinck of onverenigbaarheid van karakter* (roman)
1981 – *De groten der aarde of Bentinck tegen Bentinck* (roman)
1983 – *De wegen der verbeelding* (roman)
1984 – *Vandaag schrijven over gisteren* (lezing)
1984 – *Irundina* (novelle)
1985 – *Bladspiegel, een keuze uit de essays* (Compilatie van essays)
1986 – *Berichten van het Blauwe Huis* (roman)
1986 – *De lage landen en het platte vlak* (lezing)

- 1987 – *Kwaliteit, een verkenning* (essay)
- 1988 – *Naar haar eigen beeld* (lezing)
- 1989 – *Schaduwbeeld of het geheim van Appeltern* (roman)
- 1991 – *De tijd een droom, of Henri-René Lenormand en Nederland* (lezing)
- 1992 – *Heren van de thee* (roman)
- 1993 – *Een handvol achtergrond: Parang Sawat* (autobiografische teksten)
- 1994 – *Transit* (boekenweekgeschenk)
- 1995 – *Overeenkomstig en onvergelijkbaar* (lezing)
- 1996 – *Toen ik schoolging* (korte verhalen)
- 1996 – *Ogenblikken in Valois* (essays)
- 1996 – *Uitgesproken opgeschreven: Essays over achttiende-eeuwse vrouwen, een bosgezicht, verlichte geesten, vorstenlot, satire, de pers en Vestdijks avondrood* (Essays).
- 1997 – *Zwanen schieten* (roman)
- 2000 – *Lezen achter de letters* (essays)
- 2000 – *Fenrir: Een lang weekend in de Ardennen* (roman)
- 2002 – *Sleuteloog* (roman)
- 2004 – *Het dieptelood van de herinnering* (autobiografische teksten)
- 2004 – *Oeroeg: Een begin* (facsimile-editie ter gelegenheid van de Prijs der Nederlandse Letteren, inclusief het schoolopstel “De toervogel”)
- 2005 – *Over en weer* (verhalen)
- 2006 – *Het tuinhuis* (verhalen)
- 2006 – *Een kruik uit Arelate* (enkel beschikbaar als podcast)
- 2007 – *Sterrenjacht* (feuilleton, in 1950 gepubliceerd in *Het Parool*)
- 2007 – *De handboog der verbeelding/ Arjan Peters in gesprek met Hella S. Haasse* (interviews)
- 2008 – *Uitzicht* (essays, portretten, en beschouwingen)
- 2011 – *Lidah boeaja* (verhalen, onderdeel van de reeks *Litteraire Juweeltjes*)
- 2012 – *Maanlicht* (verhalen)

BIJLAGE 3

Biografische publicaties met medewerking van Haasse

- *Leven en Werk van Hella S. Haasse*. Helle Alofs. *Bzzlletin* 10, dec. 1981.
- *Hella, Indonesië en ik*. Margaretha Ferguson. *Bzzlletin* 91, dec. 1981.
- *Een doolhof van relaties*. Samenstelling en redactie Lisa Kuitert en Mirjam Rotenstreich. Met bijdragen van Dorian Cumps, Rudi van der Paardt, en Aleid Truijens, 2002.
- *Ik maak kenbaar wat bestond*. *Schrijversprentenboek* 35, 1993. Catalogus bij de tentoonstelling van 23 okt. 1993 tot 24 april 1994 in het Haags Letterkundig Museum.
- *Hella S. Haasse*. *Kritisch lit. lex.*, aug. 1994.
- *Een nieuwer firmament: Hella S. Haasse in tekst en kontekst*. Onder redactie van A. Heumakers, A. Mertens, en P. van Zonneveld, 2006.
- “De literatuur heeft mij gemaakt tot wie ik ben.” In *Oude schrijvers gaan niet dood*. Samenstelling Margot Vanderstraeten, 2008, pag. 150–156.
- *Ik besta in wat ik schrijf: Hella S. Haasse in beeld*. Patricia de Groot, samenstelling, 2008.
- Digitaal Museum Hella Haasse, 5 feb. 2008–1 nov. 2016.
- *De tien geboden: Gesprekken met schrijvers*. Arjan Peters, 2011.

BIJLAGE 4

Bibliografie Bachelard: Werken over verbeelding

- *L'autrément* (1939)
- *La psychanalyse du feu* (1939), Psychoanalyse van het vuur (1990)
- *L'eau et les rêves* (1942), Water and Dreams (2006)
- *L'air et les songes* (1943), Air and Dreams (1988)
- *La terre et les rêveries de la volonté* (1943), Earth and Reveries of Will (2002)
- *La terre et les rêveries du repos* (1948), Earth and Reveries of Repose (2011)
- *La poétique de l'espace* (1957), The Poetics of Space (1994)
- *La poétique de la rêverie* (1960), The Poetics of Reverie (1960)
- *La flamme d'une chandelle* (1961), The Flame of a Candle (1988)

BIJLAGE 5

Bibliografie Bachelard: Epistemologische studies

- *Essai sur la connaissance approchée* (1928)
- *Étude sur l'évolution d'un problème de physique: La propagation thermique dans les solides* (1928)
- *La valeur inductive de la relativité* (1929)
- *La pluralisme cohérent de la chimie moderne* (1932)
- *L'intuition de l'instant* (1932)
- *Les intuitions atomistiques: Essai de classification* (1933)
- *Le nouvel esprit scientifique* (1934)
- *La dialectique de la durée* (1936)
- *L'expérience de l'espace dans la physique contemporaine* (1937)
- *La formation de l'esprit scientifique: Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective* (1938)
- *La philosophie du non: Essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique* (1940)
- *Le rationalisme appliqué* (1949)
- *L'activité rationaliste de la physique contemporaine* (1951)
- *Le matérialisme rationnel* (1953)
- *L'engagement rationaliste* (1972)

Tilburg Dissertations in Culture Studies

This list includes the doctoral dissertations that through their authors and/or supervisors are related to the Department of Culture Studies at the Tilburg University School of Humanities. The dissertations cover the broad field of contemporary sociocultural change in domains such as language and communication, performing arts, social and spiritual ritualization, media and politics.

- 1 Sander Bax. *De taak van de schrijver. Het poëtische debat in de Nederlandse literatuur (1968-1985)*. Supervisors: Jaap Goedegebuure and Odile Heynders, 23 May 2007.
- 2 Tamara van Schilt-Mol. *Differential item functioning en itembias in de cito-eindtoets basisonderwijs. Oorzaken van onbedoelde moeilijkheden in toetsopgaven voor leerlingen van Turkse en Marokkaanse afkomst*. Supervisors: Ton Vallen and Henny Uiterwijk, 20 June 2007.
- 3 Mustafa Güleç. *Differences in similarities: A comparative study on Turkish language achievement and proficiency in a Dutch migration context*. Supervisors: Guus Extra and Kutlay Yağmur, 25 June 2007.
- 4 Massimiliano Spotti. *Developing identities: Identity construction in multicultural primary classrooms in The Netherlands and Flanders*. Supervisors: Sjaak Kroon and Guus Extra, 23 November 2007.
- 5 A. Seza Doğruöz. *Synchronic variation and diachronic change in Dutch Turkish: A corpus based analysis*. Supervisors: Guus Extra and Ad Backus, 12 December 2007.
- 6 Daan van Bel. *Het verklaren van leesgedrag met een impliciete attitudemeting*. Supervisors: Hugo Verdaasdonk, Helma van Lierop and Mia Stokmans, 28 March 2008.
- 7 Sharda Roelsma-Somer. *De kwaliteit van Hindoescholen*. Supervisors: Ruben Gowricharn and Sjaak Braster, 17 September 2008.
- 8 Yonas Mesfun Asfaha. *Literacy acquisition in multilingual Eritrea: A comparative study of reading across languages and scripts*. Supervisors: Sjaak Kroon and Jeanne Kurvers, 4 November 2009.
- 9 Dong Jie. *The making of migrant identities in Beijing: Scale, discourse, and diversity*. Supervisors: Jan Blommaert and Sjaak Kroon, 4 November 2009.
- 10 Elma Nap-Kolhoff. *Second language acquisition in early childhood: A longitudinal multiple case study of Turkish-Dutch children*. Supervisors: Guus Extra and Kutlay Yağmur, 12 May 2010.
- 11 Maria Mos. *Complex Lexical items*. Supervisors: Antal van den Bosch, Ad Backus and Anne Vermeer, 12 May 2010.

- 12 António da Graça. *Etnische zelforganisaties in het integratieproces. Een case study in de Kaapverdise gemeenschap in Rotterdam*. Supervisor: Ruben Gowricharn, 8 October 2010.
- 13 Kasper Juffermans. *Local languaging: Literacy products and practices in Gambian society*. Supervisors: Jan Blommaert and Sjaak Kroon, 13 October 2010.
- 14 Marja van Knippenberg. *Nederlands in het Middelbaar Beroepsonderwijs. Een casestudy in de opleiding Helpende Zorg*. Supervisors: Sjaak Kroon, Ton Vallen and Jeanne Kurvers, 14 December 2010.
- 15 Coosje van der Pol. *Prentenboeken lezen als literatuur. Een structuralistische benadering van het concept 'literaire competentie' voor kleuters*. Supervisor: Helma van Lierop, 17 December 2010.
- 16 Nadia Eversteijn-Kluijtmans. "All at Once" – *Language choice and codeswitching by Turkish-Dutch teenagers*. Supervisors: Guus Extra and Ad Backus, 14 January 2011.
- 17 Mohammadi Laghzaoui. *Emergent academic language at home and at school. A longitudinal study of 3- to 6-year-old Moroccan Berber children in the Netherlands*. Supervisors: Sjaak Kroon, Ton Vallen, Abderrahman El Aissati and Jeanne Kurvers, 9 September 2011.
- 18 Sinan Çankaya. *Buiten veiliger dan binnen: in- en uitsluiting van etnische minderheden binnen de politieorganisatie*. Supervisors: Ruben Gowricharn and Frank Bovenkerk, 24 October 2011.
- 19 Femke Nijland. *Mirroring interaction. An exploratory study into student interaction in independent working*. Supervisors: Sjaak Kroon, Sanneke Bolhuis, Piet-Hein van de Ven and Olav Severijnen, 20 December 2011.
- 20 Youssef Boutachekourt. *Exploring cultural diversity. Concurrentievoordelen uit multiculturele strategieën*. Supervisors: Ruben Gowricharn and Slawek Magala, 14 March 2012.
- 21 Jef Van der Aa. *Ethnographic monitoring. language, narrative and voice in a Caribbean classroom*. Supervisors: Jan Blommaert and Sjaak Kroon, 8 June 2012.
- 22 Özel Bağcı. *Acculturation orientations of Turkish immigrants in Germany*. Supervisors: Guus Extra and Kutlay Yağmur, 3 October 2012.
- 23 Arnold Pannenburg. *Big Men playing football. Money, politics and foul play in the African game*. Supervisor: Wouter van Beek, 12 October 2012.
- 24 Ico Maly, N-VA. *Analyse van een politieke ideologie*. Supervisors: Jan Blommaert and Sjaak Kroon, 23 October 2012.
- 25 Daniela Stoica. *Dutch and Romanian Muslim women converts: Inward and outward transformations, new knowledge perspectives and community rooted narratives*. Supervisors: Enikő Vincze and Jan Jaap de Ruiter, 30 October 2012.
- 26 Mary Scott. *A chronicle of learning: Voicing the text*. Supervisors: Jan Blommaert, Sjaak Kroon and Jef Van der Aa, 27 May 2013.

- 27 Stasja Koot. *Dwelling in tourism. Power and myth amongst bushmen in Southern Africa*. Supervisor: Wouter van Beek, 23 October 2013.
- 28 Miranda Vroon-van Vugt. *Dead man walking in Endor. Narrative mental spaces and conceptual blending in 1 Samuel 28*. Supervisor: Ellen van Wolde, 19 December 2013.
- 29 Sarali Gintsburg. *Formulaicity in Jbala poetry*. Supervisors: Ad Backus, Sjaak Kroon and Jan Jaap de Ruiter, 11 February 2014.
- 30 Pascal Touoyem. *Dynamiques de l'ethnicité en Afrique. Éléments pour une théorie de l'État multinational*. Supervisors: Wouter van Beek and Wim van Binsbergen, 18 February 2014.
- 31 Behrooz Moradi Kakesh. *Het islamitisch fundamentalisme als tegenbeweging. Iran als case study*. Supervisors: Herman Beck and Wouter van Beek, 6 June 2014.
- 32 Elina Westinen. *The discursive construction of authenticity: Resources, scales and polycentricity in Finnish Hip Hop Culture*. Supervisors: Sirpa Leppänen and Jan Blommaert, 15 June 2014.
- 33 Alice Leri. *Who is Turkish American? Investigating contemporary discourses on Turkish Americanness*. Supervisors: Odile Heynders and Piia Varis, 9 September 2014.
- 34 Jaswina Elahi. *Etnische websites, behoeften en netwerken. Over het gebruik van internet door jongeren*. Supervisors: Ruben Gowricharn and Sjaak Kroon, 10 September 2014.
- 35 Bert Danckaert. *Simple present*. Supervisors: Jan Blommaert and Odile Heynders, 29 October 2014.
- 36 Fie Velghe. *'This is almost like writing': Mobile phones, learning and literacy in a South African township*. Supervisors: Jan Blommaert, Sjaak Kroon and Piia Varis, 3 December 2014.
- 37 Nico de Vos. *Lichamelijke verbondenheid in beweging. Een filosofisch onderzoek naar intercorporaliteit in de hedendaagse danskunst*. Supervisors: Odile Heynders and Frans van Peperstraten, 16 December 2014.
- 38 Danielle Boon. *Adult literacy education in a multilingual context: Teaching, learning and using written language in Timor-Leste*. Supervisors: Sjaak Kroon and Jeanne Kurvers, 17 December 2014.
- 39 Liesbeth Hoeven. *Een boek om in te wonen. De verhaalcultuur na Auschwitz*. Supervisors: Erik Borgman and Maaïke de Haardt, 21 January 2015.
- 40 Laurie Faro. *Postponed monuments in the Netherlands: Manifestation, context, and meaning*. Supervisors: Paul Post and Rien van Uden, 28 January 2015.
- 41 Snezana Stupar. *Immigrants regulate emotions in the same way as majority members in the Netherlands*. Supervisors: Fons van de Vijver and Johnny Fontaine, 30 January 2015.
- 42 Jia He. *The general response style from a cross-cultural perspective*. Supervisors: Fons van de Vijver and Alejandra del Carmen Dominguez Espinosa, 4 February 2015.

- 43 Dorina Veldhuis. *Effects of literacy, typology and frequency on children's language segmentation and processing units*. Supervisors: Ad Backus, Jeanne Kurvers and Anne Vermeer, 1 April 2015.
- 44 Harrie Leijten. *From idol to art. African objects-with-power: A challenge for missionaries, anthropologists and museum curators*. Supervisors: Wouter van Beek and Paul Post, 15 April 2015.
- 45 Pelin Onar Valk. *Transformation in Dutch Turkish subordination? Converging evidence of change regarding finiteness and word order in complex clauses*. Supervisors: Ad Backus, Kutlay Yağmur and Massimiliano Spotti, 27 May 2015.
- 46 Paul Mutsaers. *A public anthropology of policing. Law enforcement and migrants in the Netherlands*. Supervisors: Arie de Ruijter and Jan Blommaert, 12 June 2015.
- 47 Geertjan de Vugt. *The polit-dandy. On the emergence of a political paradigm*. Supervisors: Odile Heynders and Sander Bax, 23 June 2015.
- 48 Amit B. Bhansali. *Samkit: Faith - practice - liberation*. Supervisors: John Rijsman and Tineke Nugteren, 1 September 2015.
- 49 Neema Clementia Murembe. *Women's empowerment and decision-making at the household level: A case study of Ankore families in Uganda*. Supervisors: Sjaak Kroon, Veerle Draulans and Jef Van der Aa, 6 October 2015.
- 50 Sunarwoto. *Contesting religious authority: A case study on Dakwah radio in Surakarta, Indonesia*. Supervisors: Herman Beck and Jan Blommaert, 10 November 2015.
- 51 Bryan Monte. *Tiny Zion: Harvest Hills, an intentional Zion community*. Supervisors: Wouter van Beek and Paul Post, 2 December 2015.
- 52 Filiz Künüroğlu. *Turkish return migration from Western Europe: Going home from home*. Supervisors: Kutlay Yağmur, Fons van de Vijver and Sjaak Kroon, 10 December 2015.
- 53 Inez Schippers. *Sacred places in the suburbs: Casual sacrality in the Dutch Vinex-district Leidsche Rijn*. Supervisors: Paul Post and Maaïke de Haardt, 14 December 2015.
- 54 Edgar da Conceição Savio. *Studi sosiolinguistik bahasa Fataluku di Lautém*. Supervisors: Kees van Dijk, Sjaak Kroon and Aone van Engelenhoven, 28 January 2016.
- 55 Pius Maija Mosima. *Philosophic sagacity and intercultural philosophy: Beyond Henry Odera Oruka*. Supervisors: Wim van Binsbergen and Wouter van Beek, 16 February 2016.
- 56 Pia Zeinoun. *Personality and culture in the Arab-levant*. Supervisors: Fons van de Vijver and Lina Daouk-Oğry, 19 February 2016.
- 57 Primrose Nakazibwe. *'A home without millet is not a home': Women's agency in the maize and millet commodity chains in Mbarara District, Uganda*. Supervisors: Mirjam van Reisen and Francien van Driel, 18 April 2016.

- 58 Jinling Li. *Chineseness as a moving target: Changing infrastructures of the Chinese diaspora in the Netherlands*. Supervisors: Jan Blommaert, Sjaak Kroon and Kasper Juffermans, 12 September 2016.
- 59 Lieke Wijnia. *Making sense through music: Perceptions of the sacred at Festival Musica Sacra Maastricht*. Supervisors: Paul Post and Martin Hoondert, 12 September 2016.
- 60 Caixia Du. *The birth of social class online: The Chinese precariat on the Internet*. Supervisors: Jan Blommaert, Sjaak Kroon and Piia Varis, 12 September 2016.
- 61 Martijn de Ruijter. *Confining Frailty: Making place for ritual in rest and nursing homes*. Supervisors: Paul Post and Wouter van Beek, 16 November 2016.
- 62 Maria van der Aalsvoort. *Vensters op vakontwikkeling. De betwiste invoering van taalkunde in het examenprogramma Nederlands havo/vwo (1988-2008)*. Supervisors: Sjaak Kroon and Piet-Hein van de Ven, 14 December 2016.
- 63 Yevgen Matuskevych. *Learning constructions from bilingual exposure: Computational studies of argument structure acquisition*. Supervisors: Ad Backus and Afra Alishahi, 19 December 2016.
- 64 Tom van Nuenen. *Scripted journeys: A study on interfaced travel writing*. Supervisors: Odile Heynders, Ruud Welten and Piia Varis, 21 December 2016.
- 65 Leonie van der Valk. *Steun zoeken bij Allah. Religiositeit, bidden en religieuze coping van Nederlandse, hoogopgeleide moslima's van Marokkaanse afkomst*. Supervisors: Rien van Uden and Jos Pieper, 21 December 2016.
- 66 Sandra Wagemakers. *Brabant is here: Making sense of regional identification*. Supervisors: Jos Swanenberg and Arnoud-Jan Bijsterveld, 9 June 2017.
- 67 Tekalign Nega Angore. *Reconstructing Ethiopia's collective memory by rewriting its history: The politics of Islam*. Supervisors: Herman Beck and Jenny-Louise Van der Aa, 4 December 2017.
- 68 Maksimus Regus. *Understanding human rights culture in Indonesia: A case study of the Ah-madiyya Minority Group*. Supervisors: Herman Beck and Mirjam van Reisen, 18 December 2017.
- 69 Derya Demirçay. *Connected languages: Effects of intensifying contact between Turkish and Dutch*. Supervisors: Ad Backus and Jan Blommaert, 21 December 2017.
- 70 Xuan Wang. *Online and offline margins in China: Globalization, language and identity*. Supervisors: Sjaak Kroon and Ad Backus, 22 December 2017.
- 71 Merijn Oudenampsen. *The conservative embrace of progressive values: On the intellectual origins of the swing to the right in Dutch politics*. Supervisors: Odile Heynders and Piia Varis, 12 January 2018.
- 72 Kunming Li. *Capitalization of feminine beauty on Chinese social media*. Supervisors: Jan Blommaert, Sjaak Kroon and Massimiliano Spotti, 7 March 2018.

- 73 Youssef Azghari. *Participation of young Moroccan-Dutch and the role of social workers*. Supervisors: Fons van de Vijver and Erna Hooghiemstra, 11 April 2018.
- 74 Mingyi Hou. *Social media celebrity. An investigation into the latest metamorphosis of fame*. Supervisors: Jan Blommaert, Sjaak Kroon and Piia Varis, 23 May 2018.
- 75 Hua Nie. *Memes, communities and continuous change: Chinese internet vernacular explained*. Supervisors: Jan Blommaert, Ad Backus and Piia Varis, 18 June 2018.
- 76 Suzanne van der Beek. *New pilgrim stories: Narratives – identities – authenticity*. Supervisors: Paul Post and Jan Blommaert, 18 June 2018.
- 77 Claudia Carvalho. *Women who run with the wolves. Online stories and roles of Spanish-speaking jihadist women*. Supervisors: Herman Beck and Wouter van Beek, 19 June 2018.
- 78 Mohammad Taghi Nazar Soroush. *De leefwereld van jonge salafisten in Nederland*. Supervisors: Ruben Gowricharn and Jan Jaap de Ruiter, 4 September 2018.
- 79 Anthony Ong'ayo. *Diaspora organisations, transnational practices and development: Ghanaians in the Netherlands: Ghanaian diasporas in The Netherlands*. Supervisors: Mirjam van Reisen and M. Mawere, 6 February 2019.
- 80 Esin Aksay Aksezer. *Turkish outbound exchange students' intercultural competencies at different stages of the international sojourn*. Supervisors: Fons van de Vijver and Kutlay Yagmur, 27 February 2019.
- 81 Jan Verhagen. *Psychiatry and religion. Controversies and consensus*. Supervisors: Rien van Uden and G. Glas, 17 April 2019.
- 82 Gözde Demirel. *The relationship between acculturation and language development of Turkish immigrant children*. Supervisors: Kutlay Yagmur and Fons van de Vijver, 3 May 2019.
- 83 Leon Jackson. *Diversity Management in the New South Africa: An Acculturation Approach*. Supervisors: Fons van de Vijver and Kutlay Yagmur, 19 June 2019.
- 84 Gerrie Strik. *Een plantaardig ademen. Nieuw materialisme in het vroege werk van Hella S. Haasse*. Supervisors: Odile Heynders and Sander Bax, 26 June 2019.